DEPÓSITO LEGAL
OUT 1944
3 5 7

NÚMERO 2

LITORAL

Revista Mensal de Cultura

LISBOA ★ JULHO ★ 1944

LITORAL

Revista Mensal de Cultura

DIRECTOR
CARLOS QUEIROZ

EDITOR: MÁRIO SILVA

ORIENTAÇÃO GRÁFICA DE BERNARDO MARQUES

2

Julho, 1944

Os nossos escritores e artistas são incapazes de meditar uma obra antes de a fazer; desconhecem o que seja a coordenação, pela vontade intelectual, dos elementos fornecidos pela emoção; não sabem o que é a disposição das matérias; ignoram que um poema, por exemplo, não é mais que uma carne de emoção cobrindo um esqueleto de raciocínio. Nenhuma capacidade de atenção e concentração, nenhuma potência de esfôrço meditado, nenhuma faculdade de inibição. Escrevem ou artistam ao sabor da chamada «inspiração», que não é mais que um impulso complexo do sub-consciente, que cumpre sempre submeter, por uma aplicação centrípeta da vontade, à transmutação alquímica da consciência. Produzem como Deus é servido, e Deus fica mal servido.

FERNANDO PESSOA

PAÏSAGEM

Na dormência de um lago,
O medieval Castelo.
E, em longes de inocência,
O vôo das gaivotas:
— Corolas à flor da água,
Ou velas de um brinquedo.

Por isso o medieval Castelo,
Pedra a pedra, tão sólido,
É fluido nos meus olhos,
E a árvore que dá sombra
É uma filha do céu.

Tudo que foi prado florido,
Na candura dos verdes
— A côr adolescente,
É agora prata de luar dormente
No corpo nu das águas.

MONÓLOGO INTERIOR

Amortalhado, vivo
Num mergulho satânico.

— Divino foi Garrett,
A divina criança.

Nem dias de pânico,
Nem horas de bonança:

Noites só! A noite
E a minha alma cá fora.

Asa irreconhecível
Que não me deixa em paz,
E não a mando embora.

EPIGRAMA

Há só mar no meu País.
Não há terra que dê pão;
Mata-me de fome
A doce ilusão
De frutos como o sol.

Uma onda, outra onda,
O ritmo das ondas me embalou.
Há só mar no meu País:
E é êle quem diz,
É êle quem sou.

AFONSO DUARTE

DUAS PERSPECTIVAS DA HELENIDADE

FILOLOGIA CLÁSSICA E FILOLOGIA ROMÂNTICA

POR EUDORO DE SOUSA

PRELIMINAR

A Antiguidade não é clássica. No ensino da história, a divisão rotineira da Antiguidade em *oriental* e *clássica* pode justificar-se pelo predominante papel desempenhado pelos Gregos e Romanos na cultura e no desenvolvimento político das sociedades modernas; como se sabe, é a política que preside à divisão da trajectória cronómica do eventual, em períodos ou Idades, e à respectiva denominação. Grécia e Roma influíram, decerto, mais decisivamente na história política da Europa que os povos do Oriente. Todavia, quando dêste modo justificada, ainda se pode preguntar se a denominação de *clássica,* atribuída à Antiguidade Greco-Latina, defronte à Antiguidade, denominada Oriental, não obedece, também, a um prejuízo ou a prejuízos que não são de restrita ordem política.

A nossa experiência estudantil responde a tal pregunta de maneira sugestiva, se não com fôrça de demonstração. Rememore o leitor, sôbre que formas de consciência, ou da cultura, recaía o acento predominante, segundo os povos estudados nas suas aulas de história, e não estará longe de adivinhar um dos sentidos possíveis da classificação dos povos da Antiguidade.

¿Quem não recorda, efectivamente, a predilecção do professor ou do compêndio pelos aspectos religiosos — mitológicos ou rituais — quando se tratava do Egipto? Quem não possa recordar o prazer que lhe proporcionou a eloqüente descrição das pirâmides e dos ritos sepulcrais, mal poderá avaliar o atractivo que já outrora sôbre Heródoto exerceram os cultos misteriosos do Egipto faraónico. Mas, ¿quem não recorda, também, que, ao passar do Oriente à Grécia e a Roma, o professor ou o compêndio se detinha, já não

na mitologia ou no ritual, mas na filosofia, ciência, belas-artes, retórica e direito? Dir-se-ia, recorrendo às nossas reminiscências dos estudos secundários, que a passagem do Oriente para o Ocidente equivale à passagem de povos essencialmente religiosos e sacerdotais a povos essencialmente irreligiosos e anti-clericais; ou, melhor, que, nesse passo, assistíamos à própria fundação do livre-exame e do livre-pensamento, e, por pouco, não ouvíamos a «declaração dos direitos do homem»...

A Antiguidade Greco-Latina não é clássica. Clássica é a visão classicista da Antiguidade Greco-Latina. Clássica é, entre nós, a visão da Grécia e de Roma, porque, na impossibilidade de estudo directo das fontes, temos de recorrer à interpretação alheia. Clássica é a nossa interpretação — precisamente, talvez, por não ser *nossa* interpretação.

A tradução é a mais fiel interpretação; mas, nem por aspirar à fidelidade, deixa de ser interpretação. Quem traduz, para a própria língua traduz; mas, tradução *na língua* também é reversão *na mentalidade*. Por isso, não se pode censurar a tradução por aquilo mesmo que constitue a virtude própria: a modernidade da expressão, mediante de modernidade mental.

Por motivos que não interessa, por ora, evidenciar, entre nós, portugueses, e a Antiguidade, a tradução francesa interpõe o véu clássico. Fàcilmente reconhecível é a predominância dos aspectos morais, civilizacionais e políticos, e os resultados da cisão cosmológica em física e metafísica, que caracterizam aquela tradução. Não discutimos o valor; apenas relevamos a unilateralidade.

Entre nós, justificada ou injustificadamente, a religião grega tem sido a forma da consciência helénica menos favorecida de atenção pelos investigadores nacionais, que têm preferido e preferem desocultar os segredos da filosofia e das belas-artes.

Nos últimos 70 anos as únicas publicações subordinadas ao estudo da mitologia e da religião da Grécia, pelo menos as únicas que excedem o mero interêsse didáctico, foram, salvo omissão, «O Helenismo e a Civilização Cristã», de Oliveira Martins (1878), e «A Religião Grega», do Doutor Agos-

tinho da Silva (1930). No mesmo período, os contributos da Itália, França, Alemanha e Inglaterra foram tão numerosos, que só o respectivo índice bibliográfico comportaria, decerto, muitas centenas de páginas. Vamo-nos persuadindo de que a maior ou menor freqüência e a maior ou menor profundeza das referências à Helenidade constituem um dos sinais mais evidentes da coesão de um povo ao conjunto orgânico da Europa, e, ao mesmo tempo, sinal de individuação e de maioridade espiritual dentro dêsse conjunto. A falta de referências actuais, na expressão da consciência lusitana, parece-nos, pois, merecer realce entre os indícios, verificados noutros domínios, da excentricidade da nossa posição na Europa. Não nos compete, porém, julgar; limitamo-nos a verificar a existência de mais um traço, que outros, mais autorizados, poderão integrar na fisionomia espiritual do nosso País.

Ao elaborar o presente tentame, propusemo-nos apenas indicar o rumo a seguir, direito a mais ampla e compreensível imagem da Grécia antiga. Talvez essa imagem, por não reflectida noutra que no passado alheio selecciona o próprio presente, corresponda melhor à manifesta expressão da autêntica consciência grega.

Veremos, em primeiro lugar, o que entendemos por filologia; faremos, depois, uma distinção não-académica entre classicismo e romantismo; caracterizaremos, por fim, a filologia romântica, como autêntico renascimento da Helenidade.

1. Filologia — O objecto da ciência filológica é o «logos» — a linguagem. Mas não a linguagem considerada apenas *em si*, absolvida do foco originário que é a alma do povo. Projectado em materialidade, pode um texto ser dissecado e analisado; mas nenhuma sobreposição intelectual lhe restituïrá, depois, a vida que perdeu; e a filologia, degradado o seu objecto, degenera também na aridez de um esquemático gramaticalismo. A filologia é ciência da linguagem que um povo canta, fala e escreve. Mas a linguagem nunca foi, não é, nem será arbitrária sinalização, audível ou visível, de um pensamento que pode nascer, viver e morrer à parte, indife-

rente da expressão lógica que vai assumindo no seu desenvolvimento. A consciência de um povo está para a linguagem em que se exprime, como o significado para o significante; mas, o arquétipo, isto é, o primordial exemplo, da relação significado-significante, é a síntese alma-corpo, o composto orgânico e vivente. Tal como das formas corpóreas e da respectiva moção se infere a natureza da alma emotiva, assim também as palavras, unidas entre si por vivente liame, deixam entrever a essência psíquica do povo que as pronuncia em fugazes instantes, ou as inscreve nos monumentos da sua eternidade.

O objecto da filologia, mal denominada clássica, é constituído pelos monumentos escritos e figurados da Antiguidade Greco-Latina, considerados, conjuntivamente, como o corpo visível de uma alma inteligível. Porque o sensível também é inteligível...

Poderia, no entanto, parecer contraditório o aplicar à Antiguidade um conceito de filologia, evanescente com a vida dos povos que se exprimiram em línguas hoje já não faladas; poderia parecer que tal conceito é extensível apenas às línguas dos povos conviventes. Da não-existência actual, há quem conclua a não-vivência. ¿Como poderia viver, hoje, a Grécia de Sófocles, mais de dois milénios após a morte do grande trágico? E, contudo, ela vive! Mas, como vive!

Tão inveterado é o hábito de interrogar os gregos sôbre problemas actuais, de inquirir dêles a solução de enigmas que nos inquietam, que raro acontece apercebermo-nos do significado de tão freqüente inquirição. Nunca se deixou de pedir ao grego antigo a resposta a uma actual pregunta, quer para adoptá-la como definitiva solução, quer para dela partir em demanda de mais alto escopo.

Mas, ¿que significa o incessante interrogar?

Desde o Renascimento, a história da cultura regista duas formas de tal interrogação. A primeira — primeira tanto na ordem crónica como na ordem lógica — corresponde à consideração do Mundo Antigo como um imenso repertório de lições e de sugestões, subjacente à actualidade de cada época. A Antiguidade sub-jaz inerte aos nossos olhos, como algo estante e

disponível. Neste caso, a bem dizer, nem a interrogamos, nem ela nos responde; está presente. Bem diversa consideração do Mundo Antigo supõe a segunda maneira de interrogar. Enquanto a primeira não podia deixar de mais não ser que monólogo, esta, pelo contrário, ascende à dignidade do diálogo. Efectivamente, a partir do fim do século XVIII, a posição dominante perante a Antiguidade helénica caracteriza-se, não já pelo mero recurso a soluções singulares dêste ou daquele problema, mas sim por ser a própria totalidade o problema mais alto e o escopo primacial da investigação. Já não se pregunta com demorado interêsse por qualquer circunstância — evento ou noção — adjectivada de grega e de antiga; pregunta-se, sim, ainda quando através do circunstancial, pelo ser da própria Grécia e da Antiguidade helénica, na sua totalidade orgânica e vivente. E pregunta-se, não só pelo que a Grécia foi *para si*, mas também pelo que ela é *para nós*, na esperança de descobrir, na mesma resposta, a solução do enigma que nós somos para nós mesmos. Quem assim interroga pretende que *outro* lhe responda; decerto que não espera de si tôda a resposta à própria interrogação. Por isso, lícito parece falar de diálogo; e não há mais flagrante indício de vida que a possibilidade de diálogo.

2. Classicismo e Romantismo — É freqüente não se distinguir o Classicismo e o Romantismo, das literaturas que os representam. Não é raro o depararem-se-nos juízos do «clássico» e do «romântico» que apenas incidem sôbre obras literárias assim adjectivadas, quer por hábito de classificação, quer por obediência à inclinação didáctica, ao estabelecimento de quadros comparativos das literaturas nacionais. E não é de estranhar que, partindo para tal confusão, haja críticas meramente literárias que expliquem o aparecimento do Romantismo pela reacção ao Classicismo, pela vontade destruïdora de formas de expressão reputadas caducas. Nada há que objectar à afirmação da existência de obras literárias do Romantismo, com dominantes características de reacção a obras literárias do Classicismo; apenas se objecta contra a extensibilidade de tal carácter meramente negativo, à própria essência do Romantismo. De um ponto de vista mais compreensivo, é

óbvio que o aparecimento de obras literárias, caracterizadas por reacção, não pode resultar senão da impossibilidade de exprimir *algo* novo nas mesmas formas que exprimiram *algo* pretérito. Neste *algo*, porém, reside a própria natureza do Romantismo ou do Classicismo; só nêle se deve procurar a fundamental diferença, oculta sob a superficial contradição.

Classicismo e Romantismo não são, pois, meras epígrafes, sob as quais o historiador das literaturas inscreverá as obras de arte de épocas contíguas, ao sabor de mais ou menos artificiosa distribuïção de caracteres formais extrínsecos. Classicismo e Romantismo são, pelo menos potencialmente, «sistemas» filosóficos do real; pontos de vista, dos quais se abrem horizontes que reflectem no espírito imagens da sua totalidade. O Classicismo e o Romantismo procuram a Idéia do real, embora a obra literária nem sempre atinja, efectivamente, a visão universal. Não pode, por isso, a crítica literária alhear-se da especulação filosófica que lhe garante a compreensão da fenomenologia artística e das suas relações filológicas. Ou, melhor: não há pura crítica literária.

Com maior ou menor nitidez, as literaturas do Classicismo e do Romantismo reflectem, na forma de obra de arte, imagens resultantes de uma sistemática visão clássica ou de uma sistemática visão romântica. Mas, ¿que é *clássico* e que é *romântico*? Se há autêntico fundamento de tal atribuïção, ¿qual a sua natureza própria? ¿Qual é a essência do *Classicismo* e do *Romantismo*? ¿Qual a idéia-cerne que se desenvolve em obras de arte, ora denominadas clássicas, ora românticas?

Não há solução definitiva de um problema; pelo menos, nenhuma satisfaz todos quantos, guiados pelos próprios interêsses e inclinações, sejam levados a formulá-lo neste ou naquele estádio do próprio aperfeiçoamento. Tentaremos, todavia, responder às preguntas acima formuladas — que a uma se reduzem — de maneira a indicar o sentido de uma solução, entre outras possíveis.

Seja qual fôr o Absoluto, a expressão suprema da consciência que os gregos dêle tiveram, poderíamos nós condensá-la, emblemàticamente, numa

palavra única: teo-antropo-cosmologia. Para compreender o significado desta palavra, basta desenvolver a tri-unidade das suas articulações: a teologia era, para o grego antigo, simultâneamente, teoria do Homem e teoria do Cosmos; a antropologia também era teoria de Deus e teoria da Natura; a cosmologia, finalmente, compreendia Deus, Homem e Natura, como aspectos do mesmo Absoluto.

No Renascimento — pretenso reluzir da Idade-Antiga após a «noite» da Idade-Média — não renasce, decerto, a mesma unidade teo-antropo--cosmológica. Pelo contrário, a unidade cinde-se: a teologia e a cosmologia vão, gradualmente, divergindo, até ao máximo distanciamento entre um *Deus a-cósmico* e um *Cosmos a-teu*. Por um dos dois extremos o Homem tem de optar; mas pagará o preço da opção de um extremo em nostalgia do outro que abandonou. Durante os três séculos fatais que medeiam entre o fim da Idade-Média e o advento das *Críticas* kantianas — séculos que são também os do germinar e florescer das literaturas denominadas clássicas — efectiva-se uma dupla cisão que, filosòficamente, se traduz em consolidação da metafísica: da religião, abstrai-se uma moral autónoma que define a «religião dentro dos limites da razão»; da antiga cosmologia, uma física moderna, que projecta para além das suas fronteiras «tôda a metafísica futura». Êste processo atinge a mais perfeita expressão em Kant, que institue a metafísica, sem pressuposto algum teológico; não uma metafísica de Natura, mas uma «metafísica de costumes».

Não foi sem razão que o Idealismo e o Positivismo, os dois mais poderosos sistemas filosóficos do século XIX — o século das literaturas denominadas românticas — se opuseram abertamente à metafísica. Hegel e Comte bem se apercebem de que, se a metafísica pretende remediar a cisão, nunca o conseguirá, pois a ela deve a própria existência sem fundamento. Embora procedam divergentemente, os dois filósofos sabem que a metafísica surge com o predomínio da matemática e da mecânica sôbre a lógica aristotélica, da separação da moral e da religião, da necessidade de uma garantia extra--natural para a moral. Visando a universalidade, ambos se insurgem, um

contra o predomínio da matemática, acusada de instituir um falso infinito, outro contra a lógica aristotélica, acusada de caduca abstracção; um contra a moral autónoma, acusada de ser mero produto da razão prática, outro contra a religião, considerada primeiro e transitório *estado* do autêntico saber. E, ainda visando o universal, sofre Comte de saüdade do Mundo Medievo, como Hegel padece de saüdade do Mundo Antigo. Porque a Saüdade é o sentimento romântico por excelência, e ambos viam, na Europa Católica ou na Grecia Eleusina, o desenvolvimento do germe da universalidade, ora ameaçada.

Repare-se que não só em Hegel e Comte o Mundo Antigo e o Mundo Medieval exerceram tal sedução. Tôda a literatura do Romantismo se inspira do passado medievo ou do passado antigo; Catolicidade ou Helenidade representa, para o romântico, o meio óptimo para atingir o ideal que visa, o ambiente propício ao desenvolvimento do novo-homem, emergente e consciente da cisão clássica. A opção, porém, já não tem, neste caso, o doloroso efeito do abandono de um dos termos de uma alternativa: Antiga ou Meia-Idade são para o romântico funcionalmente o mesmo; pois, quer numa quer noutra, êle reencontra em via de concreção a unidade Deus-Homem-Natura que reputara perdida.

3. Filologia clássica e filologia romântica — As literaturas clássica e romântica representam, pelo menos potencialmente, «sistemas» filosóficos do real, exprimem na arte o «classicismo» ou o «romantismo» que as excede e compreende. Por isso, é lícito esperar que noutras disciplinas aquelas visões sistemáticas se tenham manifestado; na filologia, por exemplo.

Antes, porém, de indicarmos as duas perspectivas da Helenidade que se abrem do ponto de vista clássico e do ponto de vista romântico, devemos advertir o leitor de um possível mal-entendido: denominamos filologia clássica à filologia do Classicismo e filologia romântica à filologia do Romantismo, e empregamos a palavra «filologia» na acepção verídica que lhe atribuímos de início; ao passo que, tradicionalmente, «filologia clássica» desi-

gna, de modo geral, o estudo da Antiguidade Greco-Latina, com acento predominante nos estudos gramaticais e estilísticos, abstraindo, por vezes, do concurso da arqueologia, da história e de outras ciências subsidiárias.

Pela vastidão imensa da região problemática que a disciplina filológica e as disciplinas auxiliares abrangem, ainda quando definida ou delimitada pelas fronteiras espirituais da Grécia — dificílimo seria alcançar o propósito visado, se, entre os inumeráveis aspectos solicitantes, um não houvesse, privilegiado de excepcional poder iluminante. Referimo-nos à religião e mitologia da Grécia antiga.

A filologia grega do Classicismo parece carecer do sentido da qüididade do *mito*. Eis o que se nos afigura constituir a primordial característica diferenciante da filologia, em clássica e romântica — da filologia, considerada no seu esfôrço pela compreensão do paganismo helénico. A necessidade da revisão da Helenidade, em tôdas as manifestadas formas, surgiu, desde que o sábio renascentista se propôs compreender e interpretar os monumentos escritos e figurados da Antiguidade, através dos quais a consciência religiosa dos gregos se exprimia *mìticamente*. Mas não compreendeu o renascentista que o conteúdo do mito era indizível em qualquer outra forma de expressão; que, se os gregos assim exteriorizaram a consciência religiosa, foi porque tal ela era ìntimamente. Pelo contrário, durante os três séculos da literatura clássica, vai aumentando a inclinação para submeter os mitos à exegese alegorizante. No fim do século XVIII, o intelectualismo francês e o iluminismo germânico atingem o máximo declive sôbre um abismo de total incompreensão. Um sintoma desta incompreensão aparece claramente nas obras literárias dos três séculos clássicos, nos quais a mitologia vai descendo, aceleradamente, o pendor que vai do símbolo religioso à metáfora estilística. Todavia, a figura ideal integrante dêstes sucessivos momentos fenomenológicos só retrospectivamente se revela, através da filologia grega do Romantismo.

Do conúbio espiritual da filologia e da filosofia românticas nasce a verídica idéia de mitologia. Efectivamente, à filosofia e à filologia do roman-

tismo, conjuntivamente, cabe o mérito de haver desocultado a essência do mito; e por ser, êste, inabsolvível forma de expressão da consciência religiosa da Helenidade, cabe-lhe também o mérito de haver escavado, de sob os múltiplos sedimentos de falsas interpretações, a fisionomia verídica da religião antiga.

Não obstante o perigo de inexacta e insuficiente expressão, resta-nos indicar, embora de modo apenas esquemático, o resultado das investigações filológicas e filosóficas do Romantismo, quanto à mitologia, e a conexão dêste resultado com a fundamental divergência entre o Classicismo e o Romantismo, que apontámos precedentemente.

Que é um mito?

Para o romântico, esta questão é segunda; quere dizer, é uma questão dependente da solução de outra, lògicamente anterior. Efectivamente, é o *simbólico* a qüididade determinante dos entes mitológicos; onde o *símbolo* evanesce, com êle evanesce, também, a essência do mito. O ente mítico é um ente simbólico e qualquer ente simbólico *pode ser* um ente mítico. *Que é o simbólico?* é, portanto, a questão-mãi, de cuja solução depende a solução daquela outra: Que é um mito?

Todo o ser particular pode constituir um símbolo. A mitologia apresenta-nos muitos exemplos: a *lâmpada* de Psique, o *tonel* das Danaides, a *corda* de Ocnos, o *ôvo* órfico, a *espiga de trigo* de Demeter (Ceres), o *facho* de Artemis (Diana), e tantos outros, porque tantos são, pelo menos, quantos os mitos. ¿Que qualidade, porém, determina a representação dêstes sêres particulares, como simbólica?

Já aludimos à degenerescência do símbolo religioso em metáfora estilística e, também, à exegese alegorizante da mitologia clássica. Aliás, ambos os processos são solidários, porquanto, filològicamente, a exegese alegorizante precede e prepara a conversão literária do símbolo em metáfora. A alegoria está para o mito como a metáfora para o símbolo; quere dizer, a metáfora desempenha na alegoria a mesma função que o símbolo desempenha no mito. Um exemplo: perdida a significação religiosa, simbólica

— significação inteiramente verídica só através do drama ritual — a lâmpada de Psique converte-se em *emblema* da união do fogo ou da luz divina (Eros) com a materialidade terrestre (Psique); a palavra «lâmpada», na alegoria, ou no mito alegòricamente considerado, converteu-se em metáfora daquela união. E o mesmo acontece aos outros símbolos que na mitologia se apresentam: o ôvo órfico *significará* um «*simulacrum mundi*»; a espiga de trigo, o renascimento depois da morte, etc. No fim do século XVIII, como já escrevemos, esta maneira de interpretar a mitologia estava no auge; numerosíssimas obras testemunham a unilateral inclinação para alegorizar os mitos remotos da Hélada. Em breve veríamos o pensamento burguês converter representações clássicas do Comércio e da Indústria em imagens alegóricas, a que, erradamente, davam o nome de símbolos. Chegamos, então, ao máximo da profanidade.

A filosofia do Romantismo, porém — e, entre os seus representantes mais ilustres, Schelling — demonstrou a unilateralidade e insuficiência do processo interpretativo clássico; por conseguinte, a falsidade dêle. O simbólico não coincide, lògicamente, com o alegórico: compreende-o e excede-o. A representação alegórica é aquela em que o particular significa (e apenas significa) o universal. É, portanto, um aspecto parcial da representação simbólica, pois esta é a representação segundo a qual o particular *é* também o universal que alegòricamente significa. No exemplo dado, a lâmpada, simbòlicamente considerada, não significa apenas a união dos dois elementos divinos, fogo e terra, união que, por seu turno, poderia significar a suprema vocação das almas, como o pretendiam os neo-platónicos; como símbolo, a lâmpada de Psique *é*, também, no seu ser particular, aquela união, ou o quer que, alegòricamente, se pretenda que ela *signifique*.

As conseqüências de tal conceito de simbólico (conseqüências importantíssimas não só para o conhecimento da mitologia, como também da fenomenologia religiosa, artística e filosófica da Antiguidade) não podemos, nem sequer esquemàticamente, indicá-las no presente trabalho. Uma, porém, é mister relevar: nomeadamente aquela que se traduz em relação entre o Classicismo e o Romantismo.

Se os clássicos alegorizaram a mitologia, é porque a alegoria corresponde, de certo modo, à natureza própria do Classicismo. Há que compreender a relação que entre ambos existe. Se os românticos, pelo contrário, declararam a alegoria unilateral e falsa interpretação do mito e, em lugar dela, introduziram o novo conceito de símbolo na mitologia, é porque tal corresponde à natureza própria do Romantismo. Há que compreender a relação que existe entre simbolismo e Romantismo. Repare-se que a mais atenta consideração da estrutura lógica da alegoria e do símbolo já constitue, de per si, uma indicatriz, suficientemente determinada, das relações procuradas, entre o alegórico e o Classicismo, e entre o simbólico e o Romantismo. Com efeito, a possibilidade de alegorizar supõe a anterioridade lógica de uma teoria portadora do sentido das imagens míticas, independentemente da convicção ou não-convicção do exegeta alegorizante, de que essa teoria é, efectivamente, anterior ao mito que interpreta; quere dizer, voltando ao nosso exemplo: lògicamente, a existência das teorias neo-platónicas da origem e do destino das almas precede a significação imaginal da lâmpada de Psique. Aliás, já a Antiguidade nos oferece exemplos de alegorias, mais tarde denominadas mitos, pela errónea representação de identidade entre mito e alegoria, que o Classicismo legou à posteridade. Perfeito exemplo é a «Caverna» de Platão: a teoria platónica das Idéias, lògicamente anterior, traz em si tôda a significação das imagens alegóricas, portanto, daquela teoria.

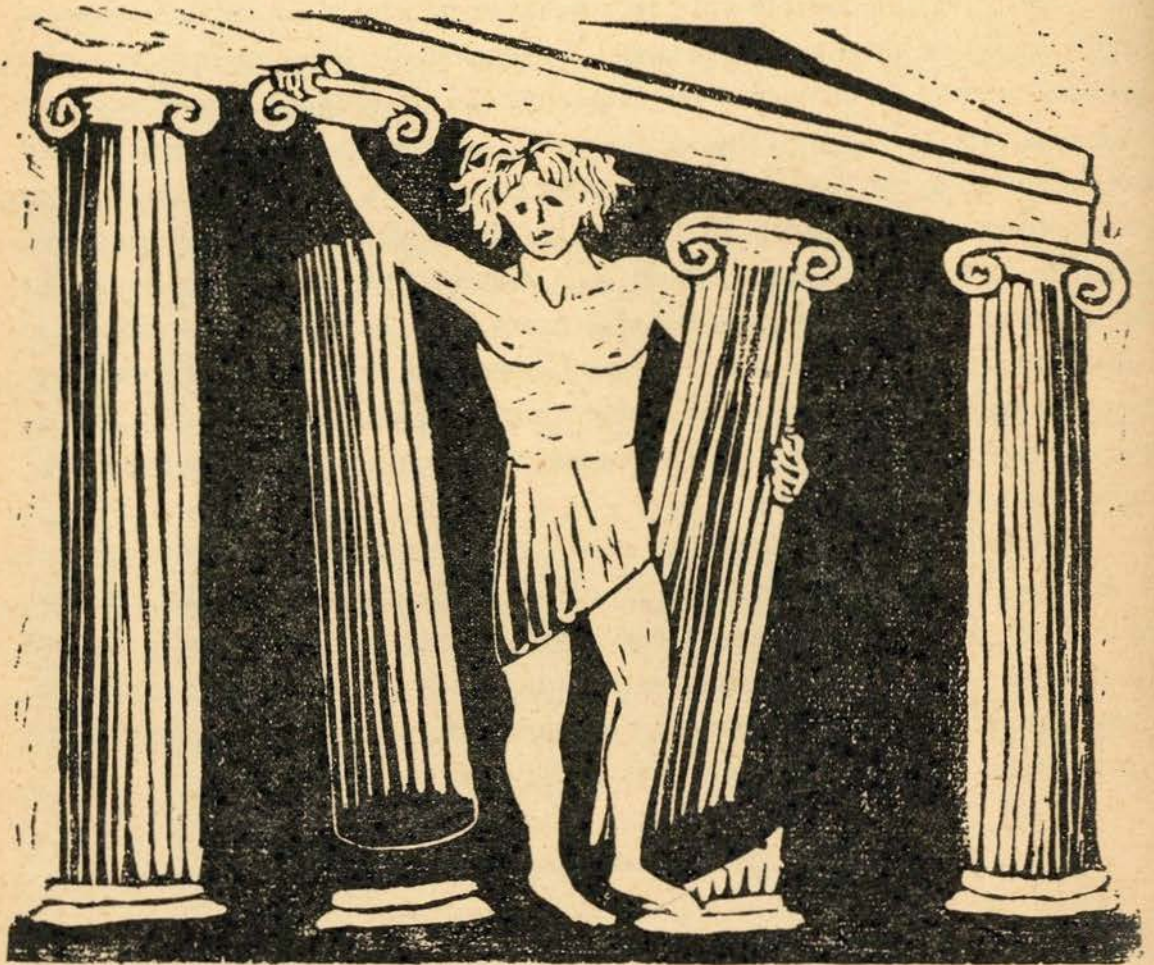
Quando o clássico alegoriza, fá-lo, por conseguinte, de harmonia com a patente ou latente convicção da inércia e disponibilidade do *passado:* fá-lo certo de que o mais ou menos intenso exercício do intelecto bastará para converter em presente todo o passado, em conhecido todo o desconhecido, em próximo todo o remoto. Pelo contrário, quando o romântico simboliza, fá-lo convicto de que o passado se lhe revela

«na distância sùbitamente impossível de percorrer»,

de que não há exercício do intelecto, por muito intenso e amplo que seja,

capaz de converter todo o passado em presença, todo o desconhecido em conhecido, todo o remoto em proximidade.

Em suma, e para terminar, reatingimos por outra via o que atrás ficou escrito: só o romântico interroga o grego antigo, na esperança de que *outro* lhe responda; e a resposta, por isso, é uma solução do enigma do que êle, romântico, é para si, tanto como do enigma do que o grego foi em si mesmo.

Abril de 1944.

GRAVURA EM MADEIRA DE MART HUGUENIN

BALADAS DO MISTÉRIO

SÓ ESPERANÇA

Sobe, Alma triste, ao mirante
Da saudade, e no distante
País de outrora te afirma...
Vê se êle foi mais que esp'rança,
Se não é mesmo a lembrança
Voltar a ter confiança
Num esperar que se confirma.

Sobe, Alma forte, êsse monte
Da Vontade. Ao horizonte
De sofrimentos observa...
Vê se não é a tortura
Caminho aonde a aventura
Da esp'rança humana perdura
E o sonho de além conserva.

Sobe, sobe à serrania
Da vida (dor, alegria,
Tristeza e fundo prazer).
Vê se não é a desgraça
Como a poeira que passa
Quando no vento esvoaça
Da esp'rança de outro viver.

Mais alto, mais longe, ao céu
Sobe e, para além do véu
Do sonho vão, descortina
O país de eternidade.
Vê se tem outra verdade
Além desta claridade
Que há numa esp'rança divina.

BALADA DO TEMPO TRISTE

Os tempos da desventura,
Como são longos seus dias!...
O Tempo dorme; e perdura
O ressaibo de amargura
E o suor das agonias.

E nenhum instante passa
Porque se fixa em paixão...
Ou em lágrimas repassa
Na clépsidra de desgraça
Que filtra no coração.

Sempre, num giro fechado,
Vai correndo o chôro da água.
Nem um repuxo lançado
Para os céus, onde, irisado,
Seja um claro sonho a mágoa.

Fôrça e vontade, roídas
Por um sangue que volteia,
Sem fim, esp'ranças perdidas,
A pouco e pouco partidas,
Desfazem-se em triste areia.

Coração, vidro guardando
Areias, como ampulheta...
E o Tempo, de vez em quando,
Vai o coração voltando
Sem que nada lhe prometa.

O mesmo pó vai descendo,
Para tornar a descer.
Passam as horas, volvendo...
E, sem futuro, morrendo,
Nos supomos a viver.

BALADA DE UM PATIO DE HOSPITAL

Um pátio de hospital,
Paredes amarelas...
Debruçam-se às janelas,
Num descanso do mal,
Os doentes febris.
Vem de longe, indistinto,
O rumor da cidade;

E Sombra e Claridade
No fechado recinto
Deslizam, quais reptis.

Alongam-se os olhares,
Como a romper os muros,
Aflitos, inseguros
De que haja ainda mares
E gente e natureza...
A Saudade sem esp'rança,
E que teme olvidar-se,
Vem aos doentes dar-se,
Nua já de lembrança,
Com restos de beleza.

E êsses pobres amantes
Recolhem da memória
Qualquer perdida glória
De que viveram dantes,
Ainda quando vivos.
Buscam, mergulhadores
No tempo, as já perdidas
Prendas, conchas partidas,
Destroços dos amores
Para os gestos votivos.

Recordam quando o Sol
Num céu sem fim brilhava...
E a lua caminhava,

Desdobrando um lençol
De branca piedade.
Lá quando o mesmo vento
Trazia cantos de aves
E perfumes suaves
Ao coração sedento
Da sua eternidade.

Agora... ¿de que serve
Viver? Se não existe
Mais que êste espaço triste
E um sangue que referve
Na febre do passado!...
Se é o seu mundo um poço,
Entre as altas paredes,
Sem água para as sêdes
De amor, e o cinge um fôsso,
Tão fundo, de ar estagnado...

Se apenas deixam rastros
De frouxa luz no céu,
Naquele escasso véu
Da sua noite, os astros
Por todo o infinito,
Se nem aponta um norte
Uma estrêla quieta...
Antes a dor, secreta,
De se evadir na morte
E seu sonhar bendito.

BALADA DAS RUAS MORTAS

As mesmas são as ruas. — Casas
Inexpressivas, paralelas...
Olhos sem alma das janelas;
O chão sem vida; o céu sem asas...
E a dor fechada além das portas.
Mas eram vivas, tôdas elas,
E agora são as ruas mortas...

O mesmo caminhar de vultos
Enche estas ruas, como outrora...
Mas, despertado, vejo, agora,
Que um Tecelão move os ocultos
Fios das pobres lançadeiras...
Vejo-o pegar nesse que chora,
Mover seus passos e canseiras.

Vejo-o tomando outro, risonho,
Para avivar essa urdidura...
E entre as imagens de amargura
Pôr de alegria um leve sonho...
E, de repente, abandoná-lo
Porque prefere a mancha escura
De um camion *a triturá-lo.*

Ah, Tecedor dos nossos passos,
Destino a quem no Deus confia,

Para que teças, noite e dia,
Uma dor nova nos espaços! —
Deixa de vez abandonada
A triste e vã tapeçaria...
Que ela de mortos é formada.

Se algum vivesse esfacelava
Essa prisão que perpetuas
Só com viver, grandes e nuas,
As ambições de que estuava
Meu coração, outrora, quando
— Frio tear das mortas ruas —
Ia teus ecos acordando.

Só com viver a dor suprema
De ser um homem de verdade,
Uma ambição de eternidade
E uma coragem que não tema
Esta urdidura vã da sorte...
Pois se liberta, heroicidade,
Por sôbre a vida e sôbre a morte.

Que foi, porém, dessa coragem?
Quem a levou dos sonhos meus?
Com ela eu era como um deus;
Sem ela a sombra de passagem
Por estas ruas, como tantos...
Um fio mais nos dedos teus,
Vil Tecelão de riso e prantos.

E ¿hei-de eu seguir pelos passeios,
A refazer os trilhos gastos,
Até que um dia vá de rastos,
De vida ainda os olhos cheios
— Mas já de morte o coração
Frio de agoiros e nefastos
Fados de tôda a multidão?...

Como fantasma em pesadelo,
Num infindável padecer,
Ir caminhando até morrer
Sem imprevisto, ou desmazêlo
De obrigações, e sem revolta,
Por estas ruas, a tecer
A mesma dor que vai e volta...

Vaivém da morte em que te enredas,
Pois o soubeste desvendar,
Podes, minha alma, espedaçar
Com as paixões por labaredas
E aos teus irmãos abrir as portas...
Que venham ver incendiar
De dor e sonho as ruas mortas.

JOÃO DE CASTRO OSÓRIO

Francisco Franco. Cabeça de criança
Museu de Arte Contemporânea, Lisboa

ARTISTAS PORTUGUESES

FRANCISCO FRANCO

por

LUÍS REIS SANTOS

CERTAS apreciações acêrca da actividade estética de artistas contemporâneos, condicionadas apenas pela intuïção e por qualquer tendência de gôsto; opiniões pseudo-críticas daqueles que procuram enquadrar os fenómenos artísticos dentro de um rígido sistema lógico, ou presumem só compreender a obra de arte e achar a explicação dela em si mesma; impressões de artistas relativas a trabalhos de outros artistas, escritas também com a pretensão de serem críticas, e, pior ainda, publicadas com o intuito de conduzir o público em direcção determinada; tudo isto deve ter contribuído muito para o regime de anarquia em que vivemos,

quanto ao julgamento e à justa compreensão dos valores artísticos do nosso tempo.

Com efeito, grande parte, senão a maioria das responsabilidades relativas ao estado presente de intolerância e desordem, neste sector da vida espiritual da Nação, cabe aos artistas e adeptos que supondo, com vaidosa inconsciência, ocupar posições representativas no seu tempo, e estarem destinados a desempenhar papéis orientadores de movimentos sociais de belas-artes, tentam alcançar, com seus escritos e discursos, o que não conseguiram, directa e plenamente, com as suas obras.

Já em 1912 Croce denunciara, no seu *Breviário de Estética,* várias modalidades falsas da crítica de arte. E depois de lido tão iluminante ensaio não se concebe o que seja uma ampla compreensão da obra de arte, sem aceitar a teoria de Croce que estabelece a coincidência da interpretação histórica e da crítica estética.

Assim, «um crítico que julga uma obra de arte sem fazer a sua história, julga sem compreender». «É preciso, efectivamente, inserir a obra de arte na história do espírito humano, para chegar à história crítica da arte». «A cisão entre a história e a crítica de arte é, pois, o mais grave dos erros». (Lionello Venturi).

E isto porque a obra de arte, como o homem e como qualquer produto da actividade humana, tem o cunho triplo do geral, do temporário e do individual.

¡¿Como ousa, pois, atribuir-se o papel de crítico e de orientador de idéias estéticas, e como é pela sociedade aceite como tal, o publicista de noções acanhadas que aprecia e julga, tão sòmente, através das formas exteriores e superficiais e, quando muito, dentro do sistema estreito da tendência e do gôsto pessoal, da moda e do estilo preferido na sua época, sem levar em consideração o que há de singular e de colectivo, de episódico e de eterno, de original e de repetido, de falso e de sincero, de humano e de artificial?!

¿E as causas, as origens e as influências, directas ou indirectas, todos aquêles elementos de que a obra de arte resulta, tanto no que se refere ao carácter do artista, como do meio geográfico e do momento histórico?

Francisco Franco. S. João e S. Pedro

Igreja de N.ª S.ª de Fátima, Lisboa

¿Pode a intuïção, apenas, suprir o conceito universal da arte, nas suas múltiplas relações?

«Os que não vêem senão os efeitos, e não vêem as causas, estão para os que descobrem as causas como os que não têm senão olhos para os que têm espírito. Porque os efeitos são como sensíveis e as razões ùnicamente visíveis para o espírito» (Pascal).

É à luz dêstes pontos de vista que se me afigura, pois, razoável, o julgamento equitativo da personalidade e da obra de Francisco Franco, grande artista do nosso tempo que se impõe, não apenas pela forte personalidade, mas pela posição que naturalmente ocupa e pela missão que desempenha.

*

Francisco Franco (de Sousa), nascido na Ilha da Madeira em 1885, teve como primeiro mestre, quando era moço ainda, seu Pai, que lhe deu — a par da formação do carácter, de princípios austeros de sã moral, de vontade, respeito pela sua própria pessoa, disciplina e dignidade profissional — a primeira instrução, os rudimentos e a prática dos ofícios de carpinteiro e de marceneiro.

O rapaz era aplicado e persistente; queria conhecer a razão de ser das coisas e, mais do que tudo, ser alguém! Acordara nêle muito cedo a vocação do artista; e queria cursar a Escola de Belas-Artes na capital do Continente.

Dados os conselhos paternais, que se ergueram entre aquela fase adolescente de anseios e revelações, de cega confiança e de ideal, e a dura realidade, as preocupações e as responsabilidades do futuro, como indelével marco de conduta moral, veio para Lisboa com seu irmão — tinha, então, pouco mais ou menos, quinze anos.

No antigo casarão de S. Francisco, Mestre Simões de Almeida (tio) dá-lhe as primeiras lições oficiais de escultura.

Longe da Civilização e das verdadeiras aspirações daquele tempo, surdo perante os ecos de um rumor de misticismo que agitava o coração e o espírito da Europa, o ensino artístico da velha escola de Lisboa segue, penosa e sonolentamente, as tradições de um simbolismo retórico, balofo e convencional, e de um verismo falhado e chinfrim, sem encanto, sem elevação, sem ideais.

E lá fora que se passa? — pregunta, curioso, o moço ilhéu, com o desejo de sentir, na arte, a palpitação da vida e as inquietações do espírito.

O talento natural, a fôrça das convicções e a vontade inquebrantável fàcilmente lhe permitem alcançar o «prémio Valmor». E lá vai de abalada para Paris, com o pintor Dordio Gomes, freqüentar durante seis meses a Escola de Belas-Artes, onde Mercier, de mão firme e visão larga, lhe rasga os horizontes e o ajuda a compreender o que se passa.

É uma fase de intensas comoções e de febril actividade, essa da sua primeira estada em Paris. E o poder de observar e relacionar, que desde muito cedo nêle se revelara, a faculdade excepcional de se concentrar profundamente, o gôsto que uma tendência innata e o meio requintado foram apurando — tudo isso ajuda a estruturar a sua personalidade artística, orienta-lhe a labor profissional, encaminha-lhe os passos, aliás confiantes e decididos, permite-lhe distinguir melhor, numa confusa parada e perturbante luta de valores, aquela autenticidade que se identifica bem com a sua maneira de ser, com as suas aspirações.

Paris dá-lhe a noção da liberdade, da vida profunda, vasta e superior do espírito, nos museus, nas conversas, nas discussões vibrantes acêrca de questões de arte. É uma fase extraordinária de ebulição e de reforma por que passa a capital francesa.

Mas é curta a sua primeira estada em Paris. Faz, em seguida, uma viagem breve de estudo, à Bélgica e à Holanda, onde visita as catedrais e os museus, e sente o realismo intenso e poético dos flamengos.

Pouco depois regressa a Portugal e à sua Ilha da Madeira, onde pouco mais faz do que um busto.

Francisco Franco. Rainha D. Leonor
(Pormenor) Caldas da Rainha

Mas logo volta a Paris (aí por 1920-21), para lá se demorar dois anos, desta segunda vez com Dordio e Diogo de Macedo. Acamarada, então, com o suíço Alexandre Sangria; estima e admira o heróico e desgraçado Modigliani, enquanto «sondava as liberdades ciclópicas de Rodin».

É dêsse tempo o extraordinário *retrato de Manuel Jardim*, obra forte, impressionante, que o Estado Português adquiriu para o Museu de Arte Contemporânea.

Expõe, pela primeira vez, na «Société Nationale», que o elege «associado», graças ao busto da *Rapariga francesa*, de que o barro está na Academia de Belas-Artes e o bronze no Museu da Câmara Municipal de Lisboa.

Pensionista do Estado, segue com Dordio Gomes para a Itália; primeiro para Roma, e depois para Florença, Cortona, Pompeia e Nápoles.

Estuda fervorosamente nos museus, nas igrejas, nos palácios, nos conventos, a arte dos gregos e dos romanos, e a dos grandes fresquistas.

O único trabalho escultural que realiza é a pedra de Justino de Montalvão; mas desenha muito, grava e, principalmente, vê a escultura no seu ambiente próprio, com o seu ar, o seu sol, a sua luz.

Procura então apreender os elementos fundamentais da Arte na sua evolução, no que ela tem de universal e de humano, na complexa variedade das suas formas, nas representações do ideal que as gerou, tanto na expressão material e na técnica, como na fôrça criadora da imaginação.

E é na lição fecunda do passado, no silêncio, na serena meditação perante os «clássicos» e os «primitivos» que Francisco Franco compreende a verdadeira grandeza do sentimento gémeo do misticismo, que liga o Homem ao Universo e o eleva, pelo espírito e pela mão, acima da Natureza.

Novamente na Madeira, executa as estátuas de *Gonçalves Zarco*, da *Dor*, e do *Infante D. Henrique*; o *baixo-relêvo do Tribunal do Comércio* e a «maquette» para o *monumento à Rainha D. Leonor*.

Vem, finalmente, viver para Lisboa, e aqui realiza, além de vários retratos e do friso do *Apostolado* para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, a *estátua eqüestre de D. João IV*, a *estátua* e os *bustos de Salazar*.

Começara, desde a viagem a Itália, a grande actividade artística de Franco, já na posse de excepcionais recursos técnicos, com o espírito esclarecido, a sensibilidade mais purificada, aquela aspiração de simplicidade e de nobreza que tão acentuadamente passou a caracterizar o seu labor.

*

Quando Francisco Franco chegou a Paris, nesse período palpitante e revolucionário das experiências, já se tinha reconhecido que a reacção nos seus excessos fizera, «por ódio às falsas disciplinas, tábua rasa de tôda a disciplina». Na fogueira iconoclasta, ateada pelo atrevimento e pela intolerância, ardiam, é facto, traves carunchosas de velhos edifícios supostos *tradicionais*; mas a algazarra e a violência das imprecações eram desmedidas nos autos-de-fé dêsses restos simbólicos de instituïções que teriam talvez apodrecido se lhes não tocassem.

A revolução impunha-se, efectivamente, e mais ainda se obedecesse a um plano e representasse uma necessidade colectiva. Mas — como afirmou um esclarecido crítico francês — o que é facto é que nas vésperas da primeira Grande Guerra «os nossos artistas da vanguarda não eram senão a guarda avançada de um exército que não existia. Não precediam nem conduziam ninguém. Cada um dava provas, mas só de si. O grosso do exército, quere dizer, um corpo de doutrinas procedentes de uma concepção geral do génio francês, não se reünia em parte nenhuma: o individualismo intransigente supunha bastar».

E então a horda dos adeptos e continuadores dos autênticos génios da reforma, incapazes de compreender o verdadeiro espírito que animava as obras, e sem fôrças para tomar a bandeira da revolução e prosseguir, fica-

Francisco Franco : «Adão e Eva».
Gravura em madeira. Paris, 1923.

ram-se a copiar as formas e os processos técnicos, sistematizando a contribuïção individual feita de generoso impulso — como que a matar o que era vivo. Tinham-se insurgido contra a estabilização dessa arte que se limitava a copiar os modelos do passado — e agora exaltavam a *standardização* desta outra arte que vivia já uma vida parasitária, copiando as formas do presente.

¡¿Quantas vezes não foram deturpadas, na prática, as frases célebres de Cézanne: — «É preciso tornar a ser clássico pela Natureza, quere dizer, pela sensação»; e: — «É preciso fazer-se uma óptica, é preciso ver a Natureza como se ninguém a tivesse visto antes de nós»?!

¡¿E quantas vezes não supuseram ser modernos aquêles que procuravam dar a forma pela côr, apenas porque essa foi uma das principais características da maneira de Cézanne?!

Ainda hoje ¡¿não há quem imagine que o modernismo reside sòmente na sublime deformação, à maneira medieval e bizantina, tal como fizeram Bourdelle e Mestrovïc?!

E ¡¿não se convenceram muitos de que, macaqueando os «divisionistas», os «fauvistas», os «sôbre-realistas»; copiando o manipanso negro ou a garatuja infantil, atingiam, no gôsto, a mais elevada expressão estética do nosso tempo?!

Então ¡¿não percebem que a revelação autêntica e a fôrça vital do modernismo estão no primeiro grito de um Rodin, de um Seurat, de um Gauguin, de um Despiau, de um van Gogh — e que o seu eco nada tem de novo, de autêntico e de vivo?!

E aquêles que incessante e sub-repticiamente perseguem pelas esquinas o portentoso Picasso, copiando-lhe as atitudes, os gestos, as tentativas, as experiências — embora também com habilidade para pintar à maneira do Ingres e do David, e no sentido da «efusão pura» — ¡¿não percebem que não passam de espalmadas sombras do mais representativo e genial dos «cubistas», e talvez, até, dos pintores contemporâneos?!

Em Portugal o eco da rebelião «independente» abriu funda cisão

entre os *velhos* e os *novos*, os que respeitavam as tradições académicas, vegetando, dormindo (ressonando às vezes), embalados pelo culto de um passado sem elevação nem universalidade, e os que se propunham, romànticamente, lutar pela afirmação da vida e, no campo da estética, apenas isto: criar!

Excluídas muito poucas, raras excepções, a maioria dos primeiros, arcaïzantes por incapacidade criadora, pouca imaginação e técnica deficiente, procuravam seguir sornamente, no estilo e na maneira, os «veristas» e os «impressionistas», retratando a Natureza com servilismo estreito e terra-a-terra; grande parte dos segundos, alheados da verdadeira razão de ser das coisas, cultivavam, afoitamente, por falta de talento e de recursos técnicos, aversão e desprêzo por qualquer disciplina, formas de expressão primária — a falsa ingenuïdade, os erros voluntários, as deformações artificiosas, enfim. E queriam ficar nisso.

¡¿Para quê falar dos primeiros — impotentes, sonâmbulos, moribundos?! Quanto aos *novos*: — «Tôdas as convenções ingénuas e inexactas são comuns à arte do principiante, quer êle pertença à Antiguidade ou aos tempos modernos, e tornam a aparecer em tôdas as épocas de decadência técnica, no fim do Império romano, no alvorecer da Idade-Média cristã. (Deonna).

«Compreende-se que a anormalidade das proporções tanto pode ser necessidade de expressão, como ignorância técnica. Mas quando um pintor, que deu provas de perfeito conhecimento da técnica, e está senhor do seu estilo, renuncia às proporções, e realiza proporções anormais relativamente à tradição, tem direito a que, em lugar de o meterem a ridículo, procurem compreender a razão íntima das suas desproporções». (Lionello Venturi).

Todavia, nem sempre se trata da necessidade de expressão ou da ignorância técnica, mas da aberração do gôsto. E neste caso é muito mais grave, porque, se o artista criador, na posse plena das suas faculdades, recorre à deformação, intencionalmente ou por impulso espontâneo, a sua

atitude tem significado bem diverso da do continuador sem personalidade que fica amarrado a ela por tendência patológica de regressão, mórbida, viciosa.

*

Parece-me ter chegado ao ponto em que é possível compreender melhor a posição que ocupa o escultor Francisco Franco na arte contemporânea.

Desligado, por tendência natural e por educação, dos abencerragens de um passado já morto e dos fanáticos de um presente em que se nota vida, sim, mas anormal, Franco é o verdadeiro independente que se escuta a si próprio para ouvir as vozes da Natureza.

Quando pretende exprimir a Vida, não consulta a imagem que se lhe fixa na retina, mas a que o seu temperamento reproduz. É no coração e no espírito que procura encontrar o reflexo dos impulsos e das paixões que fazem vibrar a Humanidade.

Natureza superiormente predisposta, quis a sua maneira íntima de ser — aperfeiçoada pela cultura do espírito e pela educação dos sentidos — que na sua personalidade complexa se desse o equilíbrio, a combinação harmónica das faculdades de análise e de síntese.

Na verdade o nosso grande artista é dêsse tipo equilibrado e raro que possue «esta particularidade notável de ter, ao mesmo tempo, a preocupação do pequeno pormenor, da interpretação rigorosa e exacta do facto, da observação precisa, da análise minuciosa, e também a preocupação das vistas de conjunto, das idéias gerais, da teoria e da coordenação intensa e larga que examinará os factos, lhes fixará o sentido e lhes revelará a orientação». (Paulham).

O ponto de partida para a realização da sua escultura é, sem dúvida, a observação directa da Natureza, onde vê «tôda a verdade e não, ùnicamente, a da superfície». (Rodin). E na disciplina da sua actividade conjugam-se e fundem-se, a um tempo, a emoção e a razão.

A obra de Francisco Franco atinge, por isso, uma expressão de arte

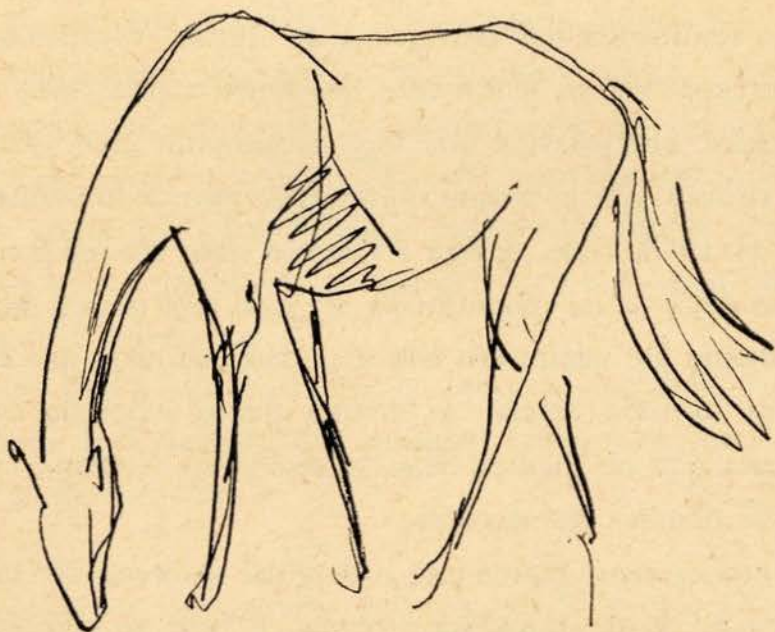
que a coloca no plano das grandes realizações humanas, pela concepção e pela factura, pela elevação das idéias e pela superior beleza das formas.

Se, realmente, o grande estilo «é o mínimo revestimento da idéia», Franco alcança nos seus trabalhos, pela simplicidade — que é conseqüência de um extraordinário poder de síntese — a nobreza e a fôrça calma que logo os impõe e sempre os dignifica.

São, decerto, esta nobreza e esta fôrça calma que espalham sôbre nós a serenidade a que mais ìntimamente aspiramos — doce, como a que Rodin sentia perante a obra de Puvis de Chavannes.

Serenidade e confiança, é o que em mim provoca a escultura de Francisco Franco, feita com poderosa técnica, ao serviço de uma idéia clara e de um ideal persistente e puro.

Julho de 1944.

DESENHOS DE FRANCISCO FRANCO

ACÊRCA DA GÉNESE DA POESIA E DAS SUAS TENDÊNCIAS INICIAIS

por

HERNÂNI CIDADE

CONTA-SE de Valmiki, o suposto autor da redacção do poema hindu «Ramayana», que ouvira a um ser celestial, *Narada*, a narrativa de muitos, impressionantes sucessos da história de *Rama* — o herói que dá o nome ao poema. Indo, certo dia, ao rio tomar banho, foi distraído da preocupação em que tais lembranças o absorviam por dois airões, brincando um com o outro, numa das margens. Caçador oculto pela verdura matou, com seta certeira, uma das aves, e logo a outra se agitou, mais dolorida que tímida, voando por sôbre a companheira, enquanto derramava pelo espaço a melancolia dos seus gritos de aflição. Vivamente comovido, Valmiki deu expressão ao sentimento de simpatia pelas aves e à irritação contra o caçador, em palavras que logo assumiram, com grande surprêsa sua, medida rítmica, que as tornou cantáveis ao som de instrumento músico. *Brahama*, o criador de tudo, desceu a visitar o sábio em seu eremitério, mas o pensamento dêste de tal modo estava ocupado pelo drama dos airões, que inconscientemente lhe saíram dos lábios as frases rítmicas que êle lhe suscitara. *Brahama*, sorrindo, revelou ao eremita que os versos lhe tinham vindo aos lábios, para que na medida dêles se resolvesse a compor a história de *Rama*, que êle hesitava em escrever.

Esta anedota tem, parece-me, o singular interêsse de surpreender a poesia em momento de espontânea génese. O que se sabe sôbre as suas

formas mais rudimentares apenas confirma esta suposição. Escreve W. Kroche, a respeito dos costumes de certo povo selvagem: — «Presenteia-se um dos homens com um casaco, e logo o tema — *Eu tenho um casaco* — será por êle repetidamente, longamente cantado. Outras vezes entoa-se a frase: *Eu agora vou pescar!*» (1).

Podemos, assim, afirmar que no princípio era a emoção simples, e a emoção fêz-se expressão rítmica, que se repetia para a reavivar. Nos primeiros passos do seu progresso ulterior, em sua mais recuada fase, persistente nos povos afastados de tôda a cultura, por tôda a parte encontramos a poesia ligada ao canto e à dança, ou exprimindo os sentimentos que o amor remove na alma, ou celebrando as cerimónias impostas pela vida social e suas relações com os poderes transcendentes — e isto ainda a assinala como forma espontânea da reacção emotiva, descarga nervosa pela prolação rítmica da voz, completada pelo movimento rítmico do corpo. Com esta diferença, porém: a palavra, elemento essencial na poesia, como criação do espírito, salvo o caso das interjecções mais simples, é portadora de conceito intelectual, qualquer que seja o grau de reflexão que êste implique, ou a «carga de emoção» que contenha. E a emoção que por ela se comunica é a que sobe à zona que a consciência mais ou menos esclarece, a que não se contenta de se comunicar como «emoção pura», e se esforça — pela expressão verbal — para se transmitir em *imagem representativa*, em *conceito intelectual* do que emocionou.

O livro de Von Sydon, já citado, dá-nos uma canção de berço, colhida entre os indianos de Kwakinte, que podemos tomar como exemplo da máxima simplicidade *construtiva*:

(1) Citado por Eckart Von Sydon, *in:* «Dichtungen der Naturvolker - Religiöse - magische und profane Lyrik» — Gesammelt — Feschichte - Praidor Verlag — Viena, 1935.

«Quando eu fôr homem, serei então um caçador, ó Pai!
Quando eu fôr homem, serei então um lançador de arpão, ó Pai!
Quando eu fôr homem, serei então um construtor de barcos, ó Pai!
Quando eu fôr homem, serei então um carpinteiro, ó Pai!»

Ou, ainda, esta outra, colhida em Gala, na África Oriental:

«Escuta-nos, ó velho Deus,
Escuta-nos, ó Deus velhíssimo,
Tu que tens ouvidos!
Olha para nós, ó velho Deus,
Olha para nós, ó Deus velhíssimo,
Tu que tens olhos!
Toma-nos, ó velho Deus,
Toma-nos, ó Deus velhíssimo,
Tu que tens mãos!
Se gostas de belos cavalos, leva-os!
Se gostas de belas mulheres, leva-as!
Se gostas de belos escravos, leva-os!
Ouve-nos, ó Deus!
Ó Deus, ouve-nos!»

A emoção religiosa que acompanha a consciência do Transcendente, de quem se depende, exprime-se na simplicidade desta prece ainda sem «discurso», pôsto que reveladora de maior intervenção da inteligência do que a canção anterior. Nela já o discurso se esboça, em relações, como: «Ouve--nos, *visto que* tens ouvidos»; «leva os cavalos, *se* gostas dêles». Uma rela-

ção de causa; uma relação de condição; e, implícito, o cálculo da conquista da protecção pela excitação da cobiça.

Nas nossas «cantigas paralelísticas» — as de mais fresco sabor de primitividade dos Cancioneiros medievais — há exemplos desta simplicidade da emoção que se exprime espontânea, sem outra colaboração da inteligência que não seja a que se reduz à formação da rápida imagem ou ao esbôço rudimentar do conceito. É reparar nesta, de João Zorro:

Pela ribeira do rio,
Cantando ia la dona virgo
De amor:
— «Venham nas barcas pelo rio
A sabor.»

Pela ribeira do alto,
Cantando ia la dona d'algo
De amor:
— «Venham nas barcas pelo rio
A sabor.»

Se considerarmos que a segunda estrofe (salvo as palavras da rima: *alto — d'algo*, em vez de *rio — virgo*) é a repetição paralelística da primeira, e que qualquer delas abrange duas cantigas (a que o poeta compõe, e a que atribue à *dona virgo*), eis o poemazinho reduzido à sua expressão mais simples, na substância, como na forma: dois versos, além do refrão. Ou seja: o desenho rápido, pela palavra, de uma imagem emocionante, e a repetição dela — para prolongar, com a visão, o estado moral provocado.

¿Que misteriosa relação existe entre a emoção e o ritmo? ¿Porque logo assume relêvo melódico e se faz canto a voz que se comove, como a de Valmiki? ¿Porque sentimos todos nos músculos a tendência ao movimento harmónico, logo que ouvimos a música de compasso incitante? ¿Porque é mais leve e fácil a marcha, quando a regula o simples ritmo da voz de comando: — «Direito! Esquerdo!»?

Longe de nós a pretensão de resolver o problema, ou, melhor: de penetrar no mistério. Tanto mais que ao próprio mundo inorgânico êle se estende. A natureza inteira é dominada pela lei do ritmo: — a terra sujeita ao ritmo hiberno-estival; os mares ao ritmo das marés; as plantas, como os animais, ao ritmo actividade-repouso, marcado pela alternância do dia e da noite... Guyau invoca a experiência da limalha de ferro colocada sôbre uma placa que se põe em vibração: dispõe-se segundo graciosas linhas, que mais parecem propositados arranjos decorativos. Dir-se-ia que se mantém vivo o sôpro divino que, estremecendo os átomos do primitivo caos, os impeliu a organizar-se em cosmos!...

O certo é que, em nós, corpo e alma participam da vibração que o movimento emotivo acorda. No corpo traduz-se ela na tensão das cordas vocais e amplitude de respiração necessária ao canto, ou na irresistível solicitação ao movimento da dança. A alma, tôda a percorre a onda misteriosa — e cada vez ganha maior intimidade e extensão a solidária colaboração da fantasia, da inteligência e da memória, no esfôrço pela expressão que a há-de comunicar.

Mais ainda: a comunicabilidade dêste estado é tanto mais fácil, e a excitação resultante é tanto mais viva, quanto a mesma fundamental tendência para o ritmo põe em espontâneo acôrdo as almas — como as coisas. Fundem-se as harmónicas de um violão com as do que perto foi pôsto a

vibrar; abre-se a alma do estranho à simpatia provocada pela voz harmoniosa escutada. Para os que estão em tôrno, uma espécie de fascinação ou encantamento emana da dança, da simples música do discurso comovido, de tudo quanto a emoção harmonize em ritmo, tenha no ritmo a sua natural expressão ([2]). E eis porque uma perfeita recitação pode transmitir à poesia tanto poder encantatório. Paul Valéry defende, como se sabe, a tese de que a beleza de tal forma de arte se não goza lendo, senão ouvindo, pois só a voz pode tornar sensíveis os elementos de que lhe advém a mágica influência — timbre de sons, ritmo de versos, estrutura de estrofes.

A «mágica influência», escrevi eu. Influência, na verdade, que tem o poder que se atribue à magia, extensível aos deuses, como aos homens. E por isso os homens falavam aos deuses em verso. Esta forma de expressão não garante apenas a melhor fixação do que se transmite: o seu ritmo põe as almas em uníssono — e, assim, de acôrdo a vontade divina com a vontade humana.

Para tal efeito contribuía ainda a *repetição*. Na poesia africana que citei, como nas preces de peregrinos a santuários de milagre — «Salvai os nossos doentes! Salvai os nossos doentes!...» — a onda rítmica como que se esforça e reaviva, a intervalos iguais, e a sua insistência implica a certeza de que não pode deixar de abalar a resistência que se lhe opõe.

*

Ritmo, repetição. Eis os dois elementos essenciais que, na poesia primitiva, ordenam a «expressão verbal» por que se comunica a emoção que

([2]) V. «Psychologie de l'Art», de H. Delacroix, pág. 382.

a provoca. Pode dizer-se, assim, que a poesia é o *verbo* comovido que se faz *música*, a qual se repete para renovar o *encanto*, ou continuar a *libertação* da perturbação interior.

De tais elementos mantém-se, hoje, o ritmo, e há da repetição revivescência no refrão.

O ritmo, porém, depois de se submeter a regras complicadas e rígidas, a pouco e pouco se foi libertando, até o «versilibrismo» do nosso tempo.

Eis as fases essenciais do *processus*.

O metro greco-latino, quantitativo, impunha à frase moldes que não apenas lhe predeterminavam a extensão, senão também a intenção de cada membro ou palavra, pela demora ou rapidez obrigatórias na prolação das sílabas, em conformidade com a natureza do «pé» ou «pés» usados. O metro românico clássico, acentual, mantinha normalmente regular a extensão dos hemistíquios (no «alexandrino» francês, por exemplo), mas, dentro de cada hemistíquio, deixava livre a tonicidade das sílabas, e assim livre o movimento da frase, a intenção da palavra. O metro romântico, pôsto que mantivesse acentuadas as sílabas que a métrica tradicional mandava acentuar, tornava independente dela o recorte da frase: a pausa lógica podia não coincidir com a divisão métrica; podia, mesmo, ultrapassar a extensão do verso.

Victor Hugo escreveu:

«................. *le vers, qui sur son front*
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme etiquette,

Trompe désormais la règle et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine.» (³)

Estes versos foram escritos em 1834. Do ano seguinte data Castilho o Prefácio de «A Noite do Castelo» e nêle o grande metrificador diz o seu conceito da *harmonia:* — «Considerei eu que alguma coisa mais do que a fluïdez e melodia se havia de requerer nos versos; e era a harmonia. [...] A harmonia, porém, no sentido que lhe aqui dou (não sei se pròpriamente) varia essa música do metro, que aliás pudera ser uniforme, adaptando-a às idéias como vestidos a corpos, como côres a desenhos ou como diferentes tons a diferentes afectos; ajuda a frase, acrescentando pelo som a idéia significada pelas palavras; fazendo, para que assim digamos, com que a alma não só receba o pensamento, mas o venha buscar ao ouvido. *Do que se segue que, acomodado o metro, sua fôrça ou brandura, suas vogais ou consoantes, seus ímpetos, suas quedas e suas pausas, à índole do seu conteúdo, a variedade e os contrastes se exprimem tais como se conceberam, e, dando em cheio no coração e na inteligência, nos abalam a seu bel-prazer, para tôdas as partes.*»

Como Hugo, procura Castilho libertar o verso da sua função de *volante* sujeito a movimento alternado das «raquettes», a êle exterior, e torná-lo *ave* de vôo livre, apenas determinado por intrínseco impulso. É o sentido, alma da frase, e não a métrica — molde exterior do seu corpo — que lhe imprimirá o movimento com suas pausas, comunicará a música e gra-

(³) «Contemplations». — «Réponse à un acte d'accusation».

duará o vigor. E tudo isto, e ainda a subtileza expressiva dos timbres vocálicos, dos ruídos consonânticos, tudo o que é independente do ritmo marcado pelo molde que se encontrou feito, e o desborda e desarticula, torna elástico e como que funde de novo, tudo será aproveitado para *dar em cheio no coração e na inteligência* — e muito mais no coração do que na inteligência, que entre os românticos deixara de exigir a sua parte de leão no prazer estético.

De aqui ao versilibrismo vai um passo — e já foi dado. Não diremos que o fôsse em puro proveito da poesia, pois que, em mais de um caso, o ritmo, que o processo procura tornar todo íntimo, não se interioriza, dissolve-se. Na perseguição ao *artifício,* mais de uma vez, por confusão, se tem destruído a *arte* — sem que a poesia não pode viver.

Quanto à repetição, característica da estrutura estrófica das cantigas dos nossos Cancioneiros medievais, a que ela deu o nome, disse eu acima que subsiste mais sensìvelmente no refrão. A cantiga, na verdade, cada vez mais se carregou de elementos intelectuais e de ornatos estilísticos. E é naturalíssimo êste *processus* de uma emotividade que, no crescimento espiritual do homem, progressivamente provoca outras formas da actividade da alma *una* — a capacidade de sôbre os seus dados reflectir *conscienciализando-os,* e a capacidade de os comunicar com recursos expressivos cada vez mais aliciantes. A repetição, assim, vai cedendo espaço ao desenvolvimento discursivo, dela ficando quási só o vestígio no refrão.

É ver esta cantiga de D. Denis — posta, segundo o molde do género, na bôca de uma donzelinha:

«O meu amigo, amiga, nom quero eu
Que haja gram pesar, nem gram prazer,
E quero eu êste preito assi trager,
Ca me atrevo tanto no feito seu:
Nom o quero guarir, nem o matar,
Nem o quero de mi desasperar.

Ca, se lhe eu amor mostrasse, bem sei
Que lhe seria ende gram bem,
Que lhe haveriam de entender porém (4)
Que mi quer' bem, e porém esto farei:
Nom o quero guarir, nem o matar,
Nem o quero de mi desasperar.»

A que distância estamos — não é verdade? — do verso que era rápida notação da comoção simples, de breve imagem colhida pelos olhos enlevados! A *amiga* exprime, nestes versos, muito mais a reflexão maliciosa, do que a comoção de amante — e, todavia, estamos ainda relativamente perto (quanto à fase em que a forma aqui se apresenta) da estrutura originária do género.

O próprio refrão, aliás, segue no mesmo pendor para discursivo. Podia ter sido mero *jôgo de formas sonoras*, como ainda hoje o sentimos no «ai-lari-lòlé» — ou outras análogas — das nossas cantigas populares, ou como na cantiga medieva, de Pedro Eanes de Solaz:

«Lelia doura
Edoi lelia doura.»

(4) Por isso.

Em grau imediato, na escala do inteligível — do que é dado à inteligência — vem o refrão constituído por frase curta, ***interjectiva,*** como o da cantiga de D. Denis:

«*Amado e meu amigo,*
Valha Deus!
Vêde la frol do pĩo ([5]) ·
E guisade d'andar.»

Outras formas surgem, como «Ai Deus vale!» — e ainda hoje as ouvimos nas cantigas populares: «Ai, meu bem! — Ai, amor! amor!»

Forma superior apresenta o refrão (separado, independente, mas constituindo *frase integrável no sentido geral*) da cantiga do mesmo poeta:

«*Nom chegou, madre, o meu amigo,*
E hoje é o prazo saído.
Ai, madre, moiro d'amor!»

Ou esta, também sua, bem conhecida:

«*Ai, flores, ai flores do verde pĩo,*
Se sabedes novas do meu amigo.
Ai, Deus, e u é?»

Finalmente, há o refrão constituído por frase integrada na composi-

([5]) Pinheiro.

ção, não apenas *ideològicamente*, senão também *sintàcticamente*, como nesta cantiga de Fernão Frojaz:

> «*Porque se foi d'aqui meu amigo,*
> *Sem meu mandado e nom mi-o fêz saber,*
> *Quando el veer per falar comigo,*
> *Assanhar-me-ei e farei-lhe entender*
>
> Que outra vez nom se vaia d'aqui
> Per nulha rem sem mandado de mi.»

Não é preciso dizer que a tendência para a gradual *discursificação* (permita-se o neologismo), que estas formas de refrão parecem denunciar, se não colhe em composições com sucessão cronológica correspondente, podendo aquelas em que se encontram as formas mais simples ser de tôdas as menos velhas. Os Cancioneiros medievais dão-nos uma fase já relativamente adiantada da evolução do lirismo, sendo por isso natural — como no nosso tempo — que nêles se misture o contemporâneo com o arcaico. Se, todavia, tais formas se não podem escalonar *no tempo*, por si mesmas se graduam no *processus* mental que vai da frase «quási-música» ao poema «quási-discurso», dos recursos ingénuos com que se traduz e provoca a «emoção quási-pura», aos recursos mais complicados com que se comunica a «quási-pura dialéctica»: — reflexão moral, exposição doutrinária, complicação psicológica, numa palavra: o «dado inteligível». E por exemplo (já entre os provençais) os complexos de sentimento e dialéctica inspirados pelo «amor cortês».

M I N S K

CONTO POR GRACILIANO RAMOS

QUANDO tio Severino voltou da fazenda, trouxe para Luciana um periquito. Não era um cara-suja ordinário, de uma côr só, pequenino e mudo. Era um periquito grande, com manchas amarelas, andava torto, inchado, e fazia: — «Eh! eh!»

Luciana recebeu-o, abriu muito os olhos espantados, estranhou que aquela maravilha viesse dos dedos curtos e nodosos de tio Severino, deu um grito selvagem, mistura de admiração e triunfo. Esqueceu os agradecimentos, meteu-se no corredor, atravessou a sala de jantar, chegou à cozinha, expôs à cozinheira e à Maria Júlia as penas verdes e amarelas que enfeitavam uma vida trémula. A cozinheira não lhe prestou atenção, Maria Júlia franziu os beiços pálidos num sorriso desenxabido. Luciana desorientou-se,

bateu o pé, mas receou estragar o contentamento, desdenhou incompreensões, afastou-se com a idéia de baptizar o animalzinho. Acomodou-o no fura-bolos e entrou a passear pela casa, contemplando-o, ciciando beijos, combinando sílabas, tentando formar uma palavra sonora. Nada conseguindo, sentou-se à mesa de jantar, abriu um atlas. O periquito saltou-lhe da mão, escorregou na fôlha de papel, moveu-se desajeitado, percorreu lento vários países, transpôs rios e mares, deteve-se numa terra de cinco letras.

— Como se chama êste lugar, Maria Júlia?

Maria Júlia veio da cozinha, soletrou e decidiu:

— Minsk.

— Esquisito. Minsk?

— É.

Não confiando na ciência da irmã, Luciana pegou no livro, avizinhou-se de mamãe, apontou o nome que negrejava na carta, junto aos pés do periquito:

— Diga isto aqui, mamãe?

— Minsk.

— Engraçado. Pois fica sendo Minsk, sim senhora. Caminhou muito e parou em Minsk. É Minsk.

Nomeado o periquito, Luciana dedicou-se inteiramente a êle: mostrou-lhe os quartos, os móveis, as árvores do quintal; apresentou-o ao gato, recomendando-lhes que fôssem amigos. Explicou miùdamente que Minsk não era um rato e, portanto, não devia ser comido. Advertência desnecessária: o bichano, obeso, tinha degenerado, perdido o faro, e queria viver em paz com tôdas as criaturas. Aceitou a nova camaradagem e, dias depois, estirado numa faixa de sol, cerrava os olhos e agüentava, paciente, bicoradas na cabeça. Essa estranha associação lisonjeou Luciana, que supôs ter

vencido o instinto carniceiro da pequena fera e a mimoseou com as sobras da afeição dispensada ao periquito.

O instinto de mamãe é que não se modificava: de quando em quando lá vinham arrelias, censuras, cocorotes e puxões de orelhas, porque Luciana era espevitada, fugia regularmente de casa, desprezava as bonecas da irmã e estimava a companhia de seu Adão carroceiro.

— Luciana!

Luciana estava no mundo da lua, monologando, imaginando casos romanescos, viagens para lá da esquina, com figuras misteriosas que às vezes se uniam, outras vezes se multiplicavam.

A chegada de Minsk alterou os hábitos da garôta, mas isto no comêço passou despercebido e mamãe continuou a fiscalizar o ferrôlho alto da porta, a afastar as cadeiras da janela, excelente para fugas. Pouco a pouco cessaram as precauções — e as amigas invisíveis de D. Henriqueta da Boa-Vista deixaram de visitá-la. D. Henriqueta da Boa-Vista era a personalidade que Luciana adoptava quando se erguia nas pontas dos pés, a bôca pintada, as unhas pintadas, bancando moça. Perdeu o costume de andar assim, ganhar cinco centímetros apoiando os calcanhares nos tacões inexistentes de D. Henriqueta da Boa-Vista; esqueceu as escapadas, as aventuras na carroça de seu Adão.

— Luciana!

Agora Luciana se encolhia pelos cantos, vagarosa, Minsk empoleirado no ombro. Sentia-se novamente miúda, quási uma ave, e tagarelava, dizia as complicações que lhe fervilhavam no interior, coisas a que de ordinário ninguém ligava importância, repelidas com aspereza. Mamãe saía dos trilhos sem motivo. A criada negra, rabugenta, estúpida, grunhia: — Hum! hum! Maria Júlia era aquela preguiça, aquela carne bamba,

dessorada, e comportava-se direito em cima de revistas e bruxas de pano, triste. Papai sumia-se de manhã, voltava à noite, lia o jornal. E tio Severino, idoso, considerado, sentava-se na cadeira de braços e falava difícil. Nenhum dêsses viventes percebia as conversas de Luciana. Seu Adão carroceiro é que procurava decifrá-las, em vão: arredondava os bugalhos brancos, estirava o beiço grosso, coçava o pixaim, desanimado. Por isso Luciana inventava

interlocutores, fazia confidências às árvores do quintal e às paredes. Êsse exercício, agradável durante minutos, acabava sempre fatigando-a. As sombras misturavam-se, esvaíam-se. Afinal desapareceram, substituídas pelo periquito, colorido e ruïdoso, de espírito dócil e compreensivo.

— Minsk!

Minsk arregalava o ôlho, engrossava o pescoço, crescia para receber a carícia:

— Eh! eh!

Antes de amanhecer estalava na casa o grito agudo que aperreava mamãe. Uma ponta da coberta descia da cama da menina. O periquito se chegava banzeiro, arrastando os pés apalhetados, segurava-se ao pano com as unhas e com o bico, subia. Os braços magros de Luciana curvavam-se sôbre o peito chato, formavam um ninho. E os dois cochilavam um ligeiro sonho doce.

Minsk era também um ser disposto às aventuras e à liberdade. Agitavam-no caprichos, confusas recordações do mato, e batia as asas, alcançava a copa da mangueira, voava daí, passava algumas horas vadiando pela vizinhança. Satisfeitos êsses ímpetos de selvagem, regressava, pulava dos galhos, pisunhava no chão, doméstico e trôpego. Se se demorava na pândega, Luciana, inquieta, subia à janela da cozinha, sondava os arredores, bradava com desespêro, até que ouvia duas notas estridentes, localizava o fugitivo, saía de casa como um redemoínho, empurrava as portas, estabanada:

— Quero o meu periquito!

Entrava sem cerimónia, dava buscas, voltava triunfante, com o vagabundo no ombro. Virava o rosto, enviava-lhe beijos. Minsk se equilibrava

agarrando-se à alça da camisa dela, metia a cabeça no cabelo revôlto, bicava delicadamente as orelhas e o couro cabeludo.

Ora, Luciana, estouvada, nunca via os lugares onde pisava. Mexia-se aos repelões, deixava em pontas e arestas fragmentos da roupa e da pele. Tinha, além disso, o mau vezo de andar com os olhos fechados e de costas. Sabia que essa maneira de locomover-se irritava as pessoas conhecidas, indivíduos ranzinzas, exigentes. Mas a tentação era forte. E se conseguia, de olhos fechados e de costas, atravessar o corredor e a sala de jantar, descer os degraus de cimento, chegar ao banheiro, considerava-se atilada e rejeitava as opiniões comuns. Optimismo curto. Uma pisada em falso, um choque na mesa, um trambolhão, e o orgulho se desmanchava. Um calombo aparecia no quengo, engrossava, justificava as impertinências caseiras. Luciana baixava a crista, humilhada. Necessário recomeçar as experiências, até acertar.

Um dia em que marchava assim, pisou um objecto mole, ouviu um grito. Levantou o pé, sentindo pouco mais ou menos o que sentira ao ferir-se num caco de vidro. Virou-se, alarmada, sem perceber o que estava acontecendo. Havia uma desgraça, com certeza havia uma desgraça. Ficou um minuto perplexa, e quando a confusão se dissipou, sacudiu a cabeça, não querendo entender.

— Minsk!

A aflição repercutiu na casa, ofendeu os ouvidos de mamãe, de Maria Júlia, da cozinheira, chegou ao quintal e à rua.

— Minsk! — gritou mais baixo.

Parecia que era ela que estava ali estendida no tejolo, verde e amarela, tingindo-se de vermelho. Era ela que se tinha pisado e morria, trouxa de penas ensangüentadas. Minsk. Devia ser um sonho ruim, com lobis-

homens e bichos perversos. Os lobishomens iam surgir. ¿Porquê não acordava logo, Deus do céu? Saltar a janela, andar em ruas distantes, entrar na carroça de seu Adão.

— Minsk!

Êle ia exibir-se, fôfo, importante, banzeiro, arrastando os pés, todo frocado: — «Eh! eh!»

— Não morra, Minsk.

Pobrezinho. Como aquilo doía! Um bôlo na garganta, um pêso imenso por dentro, qualquer coisa a rasgar-se, a estalar.

— Minsk!

Êle estava sentindo também aquilo. Horrível, semelhante enormidade arrumar-se no coração da gente. ¿Porquê não lhe tinham dito que o desastre ia suceder? Não tinham. Ameaças de pancadas, quedas, esfoladuras, coisas simples, sofrimentos ligeiros que logo se sumiam sob tiras de esparadrapo. O que agora havia se diferençava das outras dores. Os movimentos de Minsk eram quási imperceptíveis; as penas amarelas, verdes, vermelhas, esmoreciam por detrás de um nevoeiro branco.

— Minsk!

A mancha pequena agitava-se de leve, tentava exprimir-se num beijo: — «Eh! eh!».

DESENHOS DE OFÉLIA MARQUES

GÉNESIS

I

Afirmo e esqueço a qual serenidade
em mim persiste, como a guerra breve
ao longo de anos que nenhuma neve
abrandará na terra. E tanta idade

é mera circunstância de igualdade.
Infeliz neve que a si própria deve
o esfôrço de pousar, de não ser leve
um tempo antes do gêlo. E se alguém há-de

vir corromper o Sol da primavera,
que esqueça logo o projectar da Esfera
— e, só depois, a Sombra essencial.

Da corrupção, como estro e como guerra,
a brevidade alastrará na terra.
Afirmo e esqueço. Afirmo e esqueço a qual...

2/2/43

II

Nenhum altar te resta que o não sejas
no breve tempo entre morrer e estar.
E quando não estiveres, como desejas,
não menos pedra o ventre há-de encerrar

a perspicácia anónima. Não vejas!
Não queiras adorar nem comparar,
porque não estão suspensos nas igrejas
pálios do tempo ou sombras do lugar.

Como esta aurora, purgação doirada,
ara será da noite já entrada,
que, enquanto altiva, a noite é mais funesta.

Tudo não és. Basta que as flores nocturnas
se humilhem, uma a uma, sôbre as urnas.
Não entres mais agora: êsse te resta.

18/2/43

III

Quando, mais novo, noutro renasceres,
hás-de ser Deus à idade abandonada.
Nunca melhor, apenas melhorada
a forma ritual de envelheceres.

Quando, mais velho, então, noutro morreres,
nem o não-ser te voltará ao nada.
Avançam já mais anjos. Descuidada
caçam-te a essência. Atiram-na. E viveres,

hás-de viver, quer queiras, quer não queiras.
Debalde, vir-a-ser alí caído,
imploras, gritas. Se um grilhão se parte,

outros te fazem de épocas inteiras.
E, porque, uma vez, fôste prometido,
debalde encarnarás: hão-de matar-te.

26/2/43

IV

Assassinais, ó anjos, vosso amor;
a carnívoros dais quem só vos ama.
E para quê? Se sempre outro Senhor
vos criará mais outros — quando chama

vossa alegria de asas, com o ardor
de Quem ordena coortes sôbre a lama!
Do grande Amante ¿que maior favor
que o da inserção da pena sôbre a escama?

Nadais, ó anjos para quê da morte,
e não sabeis de vós nem quanto sabe,
ou dela, o que passar e não suporte

o sangue eterno que das fauces pinga.
Nesse, que existe porque em Deus não cabe,
é com terror que o Sangue nêle se vinga.

10/3/43

V

Temor o tens de Ti, meu Deus, eu não.
Temor do amor que possas vir a ter
e de um gesto que faças sem saber
a quem atinges ou proteges. São

bem Teus, ainda, quando ao coração
reduzem o dever de não morrer,
como homens que Te percam. Mesmo ver
que a quanto Te amam temes... Nenhum pão

aceitam puro, em que a vingança esplenda.
A Terra pesa tanto! e a densa venda,
se ao pêso dela cái, mostra-os — e vejo-Te,

e que não És sem ela nem com ela.
Mas, para êles, até a ausência é bela.
Não temas: eu abrigo-Te e protejo-Te.

17/3/43 JORGE DE SENA

WILLIAM BECKFORD E O PRÍNCIPE DO BRASIL [1]

por

PAULO QUINTELA

Fêz Beckford três viagens a Portugal: — a primeira de Maio a fins de Novembro de 1787; a segunda de fins de 1793 a Outubro de 1795; e a terceira, após a morte da mãi, de Novembro de 1798 até, possìvelmente, Julho de 1799. Da primeira visita dão testemunho os seus *Sketches of Spain and Portugal,* publicados em 1834, 47 anos depois dos sucessos relatados; da segunda saíu «*the masterpiece of his experience*», *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha,* publicado em 1835, «um livro que, se bem que pequeno de volume, é um dos mais perfeitos esboços de viagem em língua inglêsa e está a par de muitos volumes mais afamados», como diz Guy Chapman, o autor da mais recente e completa biografia de Beckford (G. Chapman, *Beckford,* Londres 1937, pág. 251); da terceira vinda a Portugal não nos ficou qualquer documento escrito (V. G. Chapman, *ob. cit.,* pág. 268).

Os *Sketches of Spain and Portugal* constituem preciosa fonte de informação para a história dos costumes e da sociedade portuguesa nos fins do reinado de D. Maria I. A par dêste valor — além do pròpriamente literário, que é o que principalmente importa, e que é notável — outro tem sido ainda atribuído às cartas de Portugal, e tem-se querido ver em William

[1] De uma palestra lida na sessão comemorativa do Centenário de Beckford, promovida pelo Instituto Inglês, na Faculdade de Letras de Coimbra, em 2 de Maio de 1944.

Beckford personalidade de importância para a história política da época. Quero referir-me, especialmente, à célebre entrevista, relatada na carta XXXI de 19 de Outubro de 1787, entre D. José, Príncipe do Brasil, e William Beckford. O leitor inexperiente e desprevenido propenderá a crer tudo o que Beckford nos relata, e talvez passe ligeiramente sôbre o fim da carta, sem notar que, a ser verdade tudo quanto nela se diz, o ilustre viajante não passaria, ao fim e ao cabo, de um abjecto delator que, depois de entrar na confiança do Príncipe, teria ido imediatamente denunciá-lo ao Arcebispo-Confessor. Vejamos as suas próprias palavras: — «*Tired and exhausted, I threw myself on my sofa the moment I reached Ramalhão; but the agitation of my spirits would not allow me any repose. I swallowed some tea with avidity, and driving to the palace, evocated the Archbishop Confessor, who had been locked up above half-an-hour in his interior cabinet. To him I related all that had passed at this unsought, unexpected interview. The consequences in time developed themselves*». (V. *The History of the Caliph Vathek; and European. Travels. By William Beckford.* Londres, 1891, pág. 399-400).

Essas «conseqüências» seriam, como se vê de uma nota à carta XXXIII, de 25 de Novembro do mesmo ano, pura e simplesmente a morte do Príncipe, vitimado por um ataque de bexigas que, ao que se depreende, muito propositadamente não fôra tratado como convinha...

É a êste depoïmento que têm recorrido os historiadores do período, nomeadamente Caetano Beirão que, no seu livro sôbre D. Maria I, nêle baseia quási exclusivamente todo o capítulo XII, dedicado ao Príncipe D. José (C. Beirão, *D. Maria I*, 2.ª ed., Lisboa 1934, págs. 350-364).

Vejamos agora: — ¿Que crédito pode merecer êste testemunho? ¿Poderá êle resistir à prova crítica? Se assim fôr, Beckford terá, de facto,

desempenhado na intriga política portuguesa papel ainda maior — e muitíssimo mais antipático — do que aquêle que normalmente se lhe atribue. Porque — note-se! — a última parte da exposição que acabo de fazer é geralmente passada em silêncio...

Vamos por partes. Examinemos primeiro a peça documental à luz das circunstâncias externas que a envolvem. Recorro, para isto, ao livro de Chapman, que já indiquei. Diz-nos êle que os *Sketches*, que, como já fiz notar, só apareceram impressos em 1834, se baseiam em diários de viagem manuscritos que existem em três versões. Ora em nenhuma dessas versões se encontra a mais leve referência à célebre entrevista. Se acaso teve lugar, o autor teve bom cuidado em inutilizar tudo o que nêles se continha a tal respeito. Há, de resto, notáveis discrepâncias entre os manuscritos e o livro impresso. Assim, tudo quanto diz respeito aos baldados esforços feitos por Beckford para vencer a resistência que o Ministro inglês opunha à sua apresentação na côrte, foi sistemàticamente eliminado. E êle lá tinha as suas boas razões, que não vem para aqui pormenorizar...

Chapman diz: — «Ninguém que leia o livro publicado descobrirá que, longe de ser *persona grata* em Lisboa, Beckford gastou oito meses em luta desesperada com o ministro britânico Walpole e com tôda a sociedade da Feitoria sôbre o caso da sua apresentação à Côrte Portuguesa. O facto é que não foi apresentado em 1787 e que, reconhecendo a sua derrota, abandonou Lisboa para ir para Madrid. No livro impresso, ocorre a 19 de Outubro um encontro entre o Regente de Portugal (*sic*), Dom José, e Beckford, no qual o primeiro pormenoriza os seus agravos, tanto contra os seus súbditos, como contra o govêrno inglês. Ora tôdas as páginas que vão de 19 de Outubro (excepto uma nota que diz que saíu a cavalo e que voltou a casa sem incidente) a 20, foram eliminadas dos diários em tôdas as suas formas».

E Chapman conclue: «Há tôda a razão para acreditar que o caso nunca teve lugar e que Beckford afastou e destruíu tôda a prova». (*Ob. cit.*, pág. 347).

Mas examinemos agora internamente o texto em questão. O encontro dá-se em circunstâncias que, para sermos benévolos, teremos de classificar de *estranhas*, para não dizer *extravagantes*. Chamado pela beleza límpida de uma manhã de Outubro, o autor do *Vatkek* vagueia longamente pelo vale de Colares, e vai dar, cheio de fome, à quinta do Senhor José Dias, onde goza amplamente a hospitalidade portuguesa. «Achava-me tão afastado do mundo neste retiro, tão perfeitamente levado alguns séculos atrás aos primitivos tempos patriarcais, que não me lembro de jamais ter gozado horas de mais deleitosa calma». «Aqui», dizia eu a mim mesmo, «aqui estou eu longe das côrtes, das cerimónias e das visitas vulgares, das zumbaias e das murmurações». «Mas, ai!, como é vão tudo o que pensamos ou dizemos a nós mesmos dezanove vezes de entre vinte». — Cenário perfeito, não é verdade? Tudo preparado para a grande surprêsa, que chega na pessoa de «Luiz de Miranda, coronel do regimento de Cascais, íntimo confidente e favorito do Príncipe do Brasil», que o vem arrancar à idílica situação para o levar, em cavalgada arriscada, Serra de Sintra fora, para o mimosear com o espectáculo de um panorama incomparável do alto da Serra, abarcando o estuário do Tejo e Cascais. Mas não ficamos por aqui — o autor é mestre na sua arte. Só agora, que êle quere voltar ao Ramalhão com o seu companheiro de cavalgada, é que êste lhe diz que o propósito de tudo isto é simplesmente satisfazer o desejo de sua Alteza real o Príncipe do Brasil, que anda à caça pela serra e quere ter com o inglês meia hora de conversa, «sem ser visto e em perfeito incógnito». E, sob a vigilância de Luiz de Miranda, a célebre entrevista tem lugar.

Enganar-se-á quem suponha que houve diálogo entre êles. Sua Alteza faz sòzinho tôda a despesa da conversa, enquanto Beckford limita a sua colaboração a sorrisos e vénias, que tanto basta para manter viva a loquacidade do Príncipe, que põe para ali tôda a alma a claro. Fala, fala durante tôda uma hora, interrompido apenas uma vez, para Beckford, dotado de poder profético, tomar a liberdade de dizer que medidas tais como as que sua Majestade Apostólica o Imperador José II tem tomado no Brabante «eram mais para ser admiradas do que imitadas; que povos mantidos durante tanto tempo na escuridão [...] corriam mais o risco de ficar cegos do que iluminados»...

Esta interrupção do monólogo do Príncipe pelo viajante inglês já André Parreaux, no seu livro *Le Portugal dans l'œuvre de William Beckford* (Coimbra e Paris, 1935), mostrou que tinha todo o carácter de interpolação posterior e fácil profecia *post factum*. (Parreaux, *ob. cit.*, pág. 52).

Depois de tôda a paciente e tácita colaboração neste «*monological dialogue*» o Príncipe ficaria apto a passar a Beckford, como êle diz, «diploma de muito maior erudição do que eu possuía ou pretendia possuir». O Príncipe, pelo visto, também tinha o dom da adivinhação... Notemos que o relato de Beckford é, sob o ponto de vista pessoal, lisonjeiro para o Príncipe, e êle próprio, Beckford, dá mostras de franca simpatia.

Mas, em conclusão, ¿que é que o Príncipe diz? Concretamente — nada! Tudo se fica num *pombalismo* vago e retórico, nuns projectos de reforma que não são especificados, em algumas zarguncnadas à rapacidade dos comerciantes inglêses e ao govêrno britânico... Contudo, o suficiente para deixar em Beckford «uma sensação próxima do horror» e a confirmação de que «*a igreja estava em perigo*», escreve êle entre aspas e em itálico...

Zeloso defensor dos interêsses da Igreja Católica é êste inglês que põe em cena tôda a mistificação de uma devoção fingida que arrasta pelas igrejas e capelas de Lisboa, ao mesmo tempo que escreve para um amigo de Londres, que manifestara a sua apreensão por tôda esta piedade: — «Eu sou exactamente aquilo que fui sempre a êste respeito — um amador, um diletante, uma pessoa entendida, talvez, mas não um crente (*Professor*). Viu-me representar em S. Sulpício, se se quiser dar ao incómodo de lembrar-se, e assim me poderia ver igualmente representar neste teatro... A gravidade com que o Senhor me escreve sôbre a minha passagem da religião protestante para a católica romana tira-me a mim tôda a gravidade... Eu mudar! Diga-me lá, ¿quando é que soube da minha adesão à seita a que agora se supõe que eu renunciei?» (Cit. por Chapman, *ob. cit.*, pág. 246). Muitos outros passos, igualmente significativos, se poderiam citar sôbre esta farsa devota. Mas são agora horas de tentar conclusões, depois desta exposição já misturada de crítica.

Um viajante inglês, lançado ao ostracismo pela boa sociedade do seu país, acossado por um escândalo cujas conseqüências nunca mais conseguirá fazer esquecer completamente, acolhe-se a Portugal e tenta tudo para se rehabilitar. Consegue, com espavento só compatível com a sua enorme fortuna, embasbacar certas camadas da aristocracia da capital, que lhe franqueia as portas dos seus palácios. Põe em cena uma devoção que só consegue levar a cabo graças ao seu amor pela boa música. Mas não atinge, pelo menos durante esta sua primeira visita, o seu objectivo principal — a apresentação na côrte de D. Maria, e com ela, de certo modo, a sua rehabilitação social. Pregunto eu agora: — ¿É, à face de tudo isto, admissível a possibilidade do encontro com o herdeiro do trono? E mais: — ¿É psicològicamente aceitável a posição do Príncipe, a escancarar a alma com tal

franqueza na presença de um estrangeiro que nunca vira, mas de quem, forçosamente, conheceria a situação, embora não em todos os pormenores? — E depois as contradições internas do próprio texto, que já feriram a atenção de A. Parreaux, como deixei apontado. Acrescente-se ainda, a isto tudo, o conhecimento que temos, pelos estudos recentes, da sua prática freqüente de remodelar e forjar cartas. Há, finalmente, o fecho da célebre carta, com aquela *profética* referência às «conseqüências» do pretenso encontro, só verificadas dali a um ano. Parece-me que a conclusão só pode ser uma: — sejam quais forem os defeitos da personalidade de Beckford, — e quem lhe conhece a biografia sabe das suas vastas possibilidades neste campo — suponho que, no caso presente pelo menos, teremos de considerá-lo limpo das pechas de delator e de cortesão intriguista. A célebre carta XXXI será apenas uma bela peça literária, uma mistificação de artista, e nunca um documento a que se deva dar qualquer espécie de crédito histórico. Mas — preguntar-se-á — ¿não haverá outras razões além desta? — Sim, talvez. Talvez haja outra, de certo modo também razão de artista, e que Chapman, a outro propósito, formula nestes termos: «Era uma simples vaidade, a vaidade de alguém que se dedicara a uma arte — a cultivação do seu *ego*.» (*Ob. cit.*, pág. 314).

Beckford e Bocage. — Outro problema há nos *Sketches* — êste, agora, de carácter histórico-literário — que tem chamado a atenção dos estudiosos portugueses e que teremos de resolver, à face do material estudado por Chapman, da mesma maneira. É o encontro de Beckford com Bocage, relatado na carta XXX, datada de 8 de Novembro de 1787. Não havia maneira de conjugar esta data com a biografia do nosso poeta, que nessa altura estava ainda na Índia. Os rascunhos dos diários vêm esclarecer o caso.

O encontro não se deu, muito simplesmente. Ao tal jantar só assistiu um poeta, Martinho António Castro e Caldas, «*a name to me entirely unknown*», diz o biógrafo (pág. 348 do livro citado). E eu digo a mesma coisa. Verdade seja que não fiz nenhuma diligência para o averiguar. — Bocage apareceu apenas por necessidade de ostentação, e para dar azo a uma discussão literária imaginária sôbre o belo soneto de Camões: «*A fermosura desta fresca serra...*»

Para acabar, quero ainda fazer referência a um lamentável artigo, assinado por G. H. Villiers, sôbre Beckford em Portugal, publicado no número de Dezembro passado de *The National Review*. Não se tome o que vou dizer como protesto, que tanto não merece o caso. Isto é apenas registar factos.

Sem dar nenhuma novidade sôbre o assunto, o autor do artigo, que quere fazer crer aos incautos que conhece Portugal por dentro e por fora, tem o descôco de dizer, entre outros dislates, coisas como estas: as estradas que conduzem à Batalha e a Alcobaça pouco melhores são hoje do que no tempo de Beckford; o mosteiro de Alcobaça é hoje usado para alojamento da tropa, e, «*alas!*», «os soldados lavam agora os pratos nas águas onde outrora «o mais fino peixe do rio» estava às ordens do Senhor Abade!»

Uma coisa há, contudo, em que eu sinceramente gostaria de poder concordar com o autor; é quando êle diz que «em Londres se podem comprar melhores laranjas do que em Lisboa, e que Portugal inteiro não é capaz de produzir um pêssego igual aos que se vendem em Covent Garden pelo verão fora...»

Neste ponto, e neste momento, gostava eu de concordar, podem crer!

DOENTE

Nem poema da Pátria.
A Pátria de hoje
não precisa de mim.
(Pátria do Céu no mundo dos instantes.
Os homens são artistas).
Nos montes, nos outeiros verdejantes
arde um fogo de intérminas conquistas.

Nem poema de Amor.
Porque o amor não precisa de mim.
No cinzento das tardes sôbre o rio
cobre-me os membros um bolor de frio.
Um longe azul promete-me poesia . . .
Mas a bôca terrena que me coube
afez-se ao gôsto da melancolia.

Nem poema de Esperança,
porque nada já precisa de mim.
O meu leite secou-se

e tôda eu
sou um cansaço atroz.
Se não chego para a Terra
nem para o Céu,
para que tenho voz?

Talvez aquêle poema adolescente
duma casa de aldeia perfumada . . .
Dum pinhal, dum riacho, dum sabor de doença,
duma convalescença,
duma estrada . . .

Chuvas mansas de verão quási a partir,
cheiro de terra forte . . .
E aquela porta sempre a repetir:
«A tua morte . . . Vem . . . a tua morte . . .»

O corpo leve. A transparência em falso
de impossível riqueza.
Os cabelos ao vento. Os pés descalços
de impossível pobreza.

O fantasma que à tarde por lá ia
a tilintar brilhantes e clarões
acena-me do fundo da baía
enormes confusões:
— Para Cá? Para Lá?

Meus pobres ossos
vindos à tona em tantas gerações!
Não tenho fôrça para os alvoroços.
Não tenho fôrça para as ilusões.
Não tenho fôrça para um viver de gente . . .

Não tenho fôrça para esperar a morte,
Mas o meu corpo queria estar doente.

NATÉRCIA FREIRE

O INFERNO

PAINEL PORTUGUÊS DO SÉCULO XVI

por

JOÃO COUTO

A pintura do Museu das Janelas Verdes que hoje se publica em LITORAL é uma obra excepcional entre a numerosa série de painéis quinhentistas que o país ainda conserva.

Desconhece-se o seu autor e bem assim a sua proveniência. E se não devemos estranhar que um homem de imaginação e de apurada técnica tivesse concebido e pintado no século XVI a movimentada e irreverente composição — lembremo-nos de certas passagens dos autos de mestre Gil — chega a parecer incrível que ela sobrevivesse até nossos dias, atravessando épocas tão susceptíveis como as de seiscentos e setecentos.

O painel não figurou na antiga Galeria Nacional de Pintura da Academia Real das Belas Artes (Catálogos de 1868 e de 1872), nem aparece ainda no Catálogo de 1883 do Museu Nacional de Belas Artes e Arqueologia. Vem, porém, descrito, sob o número 432, colocado na sala I dêste mesmo Museu, no Catálogo de 1889. Creio que foi retirado da galeria na remodelação de 1911, para reaparecer na Exposição de 1940.

Na tábua (carvalho — dimensões A. 1,20 × L. 2,18) está representado o Inferno. Diabos e diabruras são freqüentes nos painéis da velha escola

portuguesa. Nas cenas do Juízo Final, em certas representações de S. Miguel, bem como nas tentações dos santos, é usual aparecerem os diabos ([1]). Nas primeiras vê-se quási sempre a porta — às vezes as fauces de um animal fantástico — que dá acesso aos domínios de Satanaz. No nosso painel o inferno ocupa a totalidade da composição, o que é, segundo julgo, caso único na pintura antiga portuguesa e o bastante para marcar posição no tratamento de um tema iconográfico, repetido nas escolas estrangeiras.

O recinto escuro e de aspecto tenebroso é acessível por uma abertura circular no canto direito superior ([2]). Parece a entrada de moderno submersível, pela qual se despenham os réprobos.

Vestido de penas multicolores, como um índio do Brasil ([3]), o Demónio, soberbo e agitado, preside aos suplícios. Segura com a mão direita uma buzina, ao passo que apoia a esquerda no braço de uma cadeira de construção exótica. A seu lado, sôbre pequena mesa e para mostrar a boa

([1]) Damos alguns exemplos na pintura portuguesa de quinhentos: S. Bartolomeu, de Ancede; S. Tiago e Hermógenes, do retábulo dos Passos da vida de S. Tiago, no Museu de Lisboa; Tentação de um Santo Eremita, do chamado mestre dos Arcos, *id.*; Juízo Final, *id.*; Pinturas representando S. Miguel — em Tarouca, S. Francisco de Évora, Casa Palmela, Museu de Lisboa (dois) e numa colecção particular desta cidade; Queda de Simão Mago do retábulo da Ega; S. João Evangelista no retábulo de Montemor-o-Velho, etc.

([2]) Esta idéia de uma abertura ou túnel circular de acesso vê-se em Jerónimo Bosch — «Painel do Paraíso», no Palácio dos Doges, Veneza. (Ludwig von Baldass, «Hieronimus Bosch» — Viena, 1943. Estampa 20).

([3]) Notar a indumentária do Rei Preto na Adoração do retábulo da Sé de Viseu e bem assim os motivos decorativos do trajo dêste Mago e os da cadeira do quadro de que tratamos.

Escola Portuguesa. — 1.ª metade do séc. XVI — O Inferno
Museu das Janelas Verdes — Lisboa

ordenação com que exerce seu sinistro ministério, vemos um tinteiro, o cálamo e duas laudas de papel contendo sinais indecifráveis.

Os condenados aos castigos eternos sofrem as mais variadas espécies de tortura. O centro do quadro é ocupado por grande caldeirão ([4]) cheio de água fervente, suspenso do teto por correntes. Clérigos e civis, uns resignados, outros doloridos, expiam ali dentro suas culpas. Um diabo coxo, vestido de penas garridas como o chefe, leva às costas um tonsurado nu e, por meio de uma corrente, prêsa ao cinto, conduz outro pecador.

O fogo tem, como é natural, parte importante nas obras infernais. Um lume bem atiçado mantém em ebulição a água da caldeira. No por-

---

([4]) Se a «caldeira de Pero Botelho» teve influência na representação do motivo central da nossa pintura, é assunto que os curiosos averiguarão. O sucesso que à expressão deu lugar parece ter sucedido no reinado de D. João III e, por conseqüência, na época do quadro. A sua repercussão foi decerto larga. Tomé Ribeiro da Veiga, na «Fastigínia», pág. 289 da edição da Biblioteca Municipal do Pôrto, conta-o assim: — «No tempo de ElRey D. João o 3.º com o socego das armas tratou de ennobrecer as letras, deitando os primeiros fundamentos à Universidade de Coimbra, a quem, como filha a que punha caza, largou as suas e lhe deu largo dote, folgava muyto que, como a sua mimosa, mandassem os fidalgos seus filhos, para a fazerem corte e ennobrecer sua caza. Entre os mais, veyo hum Mancebo da ilha da Madeyra para ella, filho daquelle Pedro Botelho, que, por querer entregar a ilha aos Francezes, foy cosido em huma caldeyra, donde ficou em provérbio — a caldeyra de Pero Botelho». Na «Revista Lusitana» (vol. XXI, pág. 188) diz-se que já na idade-média se representava o inferno por uma caldeira e dão-se do facto vários exemplos. (Devo as indicações aos Ex.^mos Senhores Dr. Ataíde e Melo e licenciada Teresa Bandarra).

Jerónimo Bosch pintou num tampo de mesa, que se encontra no Escorial, «os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem». No «Inferno», que é um dos temas desta composição, está pintada a caldeira com água fervente. Outro tanto sucede na gravura de Jerónimo Kock que representa um quadro perdido daquele grande mestre e cujo assunto é «O Juízo Final» (in Ludwig von Baldass, obra citada, estampas 17 e 55).

tuguesíssimo fogareiro de barro ardem, sob os corpos desnudados de três pecadoras, brasas inflamadas pela corrente de ar, produzida por pequeno fole que um diabo, acocorado e escarninho, manuseia. As brasas incandescentes e crepitantes espalham-se pelo chão, iluminando-o.

Diabos, de inacreditável e repelente aspecto físico ([5]), torturam com a mais aplicada desenvoltura os que levam em si os pecados do mundo — a avareza, a preguiça, a gula, a inveja, a luxúria... O avaro, por exemplo, engole à fôrça as moedas portuguesas contidas num prato de estanho e a cena do primeiro plano da direita é concepção acertada da maneira de representar o castigo do pecado da carne.

Para que suportem os sofrimentos de forma a dar comodidade a seus verdugos, os condenados estão presos aos potros ou amarrados uns aos outros por cordas, correntes e cadeados.

São muitas as minudências e as lições que o visitante de hoje pode ver e extrair desta composição. Devia ter sido grande o seu significado para nossos antepassados, assoberbados de mêdo pelas penas do inferno.

O ignorado pintor português, autor de uma obra cujo tema foi grato às imaginações exaltadas de um Bosch ou de um Breughel, não se poupou a esforços para bem realizar o seu objectivo, tratando com perícia o colorido, a arquitectura geral do quadro, a disposição dos planos e dos

([5]) Aparecem figuras idênticas na pintura que representa o «Juízo Final» pelo mestre de Kappenberg (Museu de Münster) in «The Burlington Magazine for Connoisseurs» — Número de Setembro de 1934; estampa em face da pág. 131.

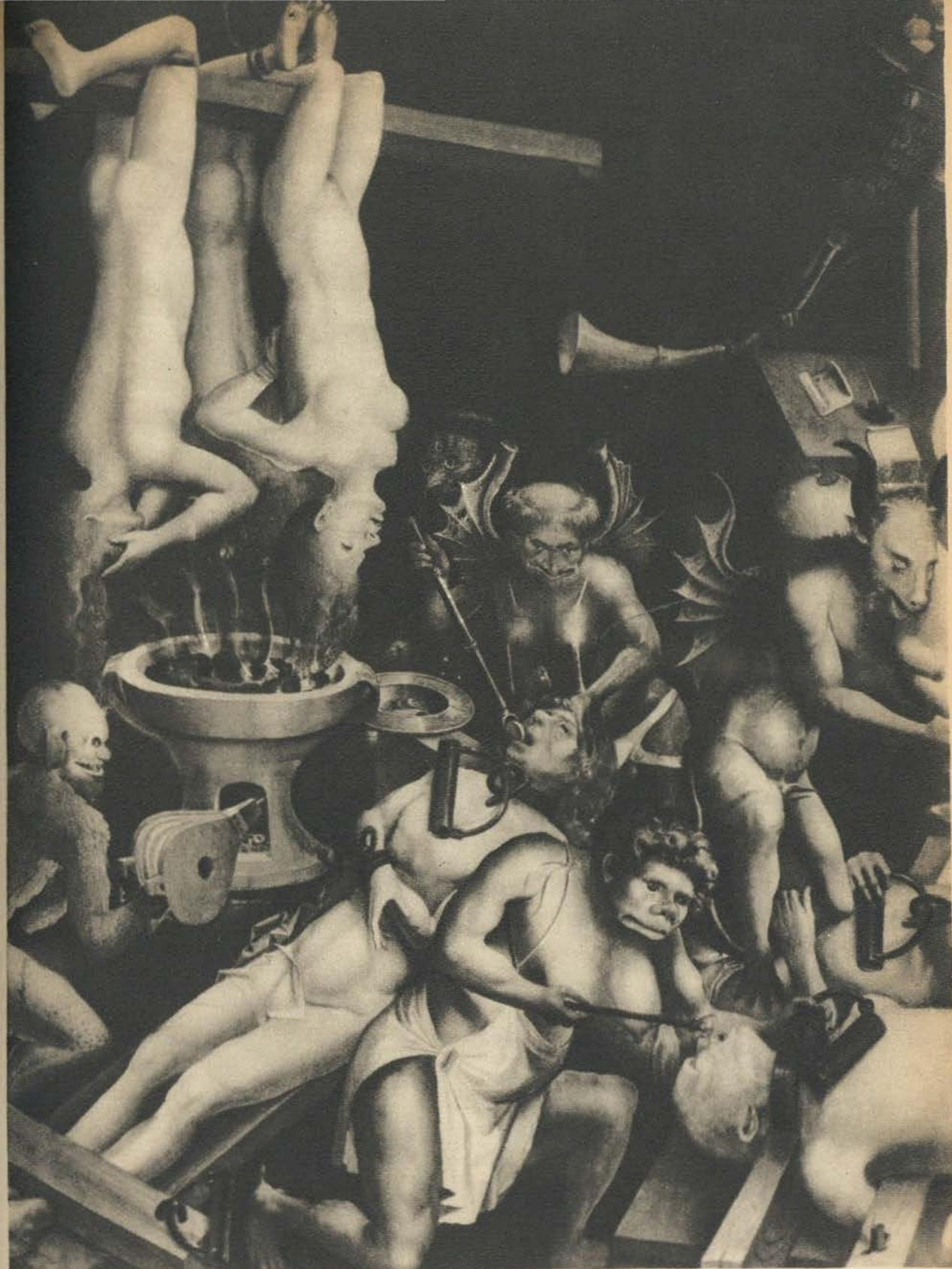
pormenores, o desenho dos corpos, a expressão dos que sofrem e dos que fazem sofrer, até certo sentido caricatural, certa malícia que se desenha nos caracteres. Quem êsse artista é, não o podemos dizer, no estado actual dos nossos estudos comparativos, e quaisquer prováveis soluções que adiantássemos nenhum valor teriam por falta de aparato documental que lhes servisse de apoio.

É mínima e de somenos importância a literatura acêrca desta obra de arte. Não há, que eu conheça, qualquer referência antiga. Das modernas, a primeira que encontro, extraída dos «Documentos relativos à recolha e distribuïção dos painéis após a extinção dos conventos», publicada pela Academia Nacional de Belas Artes, vem numa relação, com o n.º 69, dos «quadros que se removerão da igreja para a casa que servia de sachristia no extinto Convento de S. Francisco da Cidade». Contém êsse documento centenas de pinturas não numeradas, até à cota que diz: «N. B. os quadros que se seguem existem no corredor que pertence à Academia de Bellas Artes». A partir dêste ponto começa nova lista, com 761 espécies. A que tem o n.º 168 diz: «Representa um inferno, e mais figuras». Suponho que deve ser o nosso painel.

Num inventário antigo dos quadros existentes no depósito de S. Francisco, a pintura tem o n.º 398 e vem assim designada: «Alegoria dos condenados às penas eternas tirada de uma das comédias de Dante». É dada à escola francesa, de merecimento medíocre e identificada como «quadro antiquíssimo e muito arruinado». Aparece também com a designação de «Tormentos do Inferno» numa «Relação dos Quadros de pinturas

que existem na Aula de Pintura de paisagem e productos naturaes, collocados na parede da referida aula», documento importante que se guarda no arquivo do Museu.

No Inventário Geral dos quadros da nossa actual Galeria, vem, finalmente, com o n.º 432, fazendo-se na descrição o seguinte comentário: «Por tôda a parte espíritos infernais, trasgos e diabretes, criações fantásticas da imaginação incandescente, quiçá de algum artista monástico, que parece ter evocado em seu auxílio a demonologia medieval em pêso».

A «Ilustração Portuguesa», a pág. 131 do volume 3.º, 1907, reproduz o quadro e fixa-o, com interrogação, no século XVII; aparece no livro «Os Primitivos Portugueses» e faz-lhe, finalmente, referência o «Roteiro da Exposição Temporária de algumas obras de arte do Museu das Janelas Verdes», de 1942.

Escola Portuguesa. — 1.ª metade do séc. XVI — O Inferno. (Pormenor)
Museu das Janelas Verdes — Lisboa

Cartas inéditas de Manuel da Silva Gaio

A CASTELO BRANCO CHAVES

Coimbra - 20 - Nov. - 1931.

Meu Ex.mo Amigo e Camarada:

Escrevi-lhe ontem precipitadamente e deixei, assim, de responder a duas das suas preguntas. Respondo agora. — Já não perfilho integralmente *tudo o que sôbre nacionalismo literário* escrevi na carta a António Sérgio, publicada na «*Aguia*».

Nessa carta reportava-me a duas *étapes* do meu nacionalismo: à minha fase de *regionalista* (*Canções do Mondego, Mondego, Pecado Antigo, Últimos Crentes*) e à minha fase de neo-lusista (*Na volta da Índia, Chave Dourada*). Mas ia entrar noutra, terceira fase: a de um *lusismo internacional, universalista*, em que o nosso *lusismo* me aparecia, e aparece, com um *aspecto*, um *modo de ser*, no meio dos aspectos estranhos: a completar, com estes, o quadro mental e emocional da alma europeia. Se, nas duas primeiras fases, me senti ao lado de outros, entre outros dos *integralistas* (literàriamente), não tardei muito em lhes *passar adiante* quanto à minha orientação. Êles, mais novos, *passaram*. Eu, mais velho, caminhei — embora, por certo, a passos pouco firmes.

Aqui tem, num imperfeito resumo, a resposta à sua pregunta sôbre o meu *nacionalismo* literário. — Respondo à outra pregunta, dizendo: *Dom João, Sulamita* e o *Santo* não foram *intencionalmente realizados como um tríptico*. Mas o meu Ex.mo Amigo, dando-lhe êsse sentido, deu-lhes como que uma *nova existência*, ao coordená-los em série significativa. Mais uma vez a Crítica veio completar o significado da obra de arte. No fundo há, realmente, uma relação viva entre êsses meus poemetos: todos três proclamam, cada um por seu modo, a soberania e a vitória da *Natureza*, o seu inevitável triunfo: quer seja o *Santo* que, regressando do Céu à Terra, torna a encantar-se ao vê-la e ao senti-la; quer seja *Dom João*, lutando em vão contra a renascente fôrça do amor universal; quer seja a *Sulamite*, encarnando o amor sob a forma da sua mais rendida e ardente manifestação: a da alma feminina, ferida pelo mais irresistível dos sentimentos.

Devo-lhe a idéia dessa disposição dos meus poemetos em tríptico. E gratamente a adopto. Mais uma vez se lhe confessa ìntimamente reconhecido

o seu amigo e admirador

MANUEL DA SILVA GAIO

Coimbra - 10 - abril - 1932

Meu Ex.mo Amigo e Camarada

Li com vivo prazer - como sempre leio os seus trabalhos - o artigo que escreveu àcêrca de Castilho no n.º 291 da *Seara Nova*.

Tudo nêsse artigo é bom: da essência à forma, e não posso deixar de aplaudir essa obra de reabilitação. Castilho merecia-a, realmente.

Creia sempre na muita estima do seu grato admirador

Manuel da Silva Gaio

Fac-simile *de uma carta a Castelo Branco Chaves.*

Coimbra - 13 - Junho - 1932.

Meu Ex.mo e bom Amigo:

Deu-me com a sua última carta um novo e grande prazer de espírito. Há então nela um período que especialmente aprecio: aquêle em que acentua quanto o meu ponto de vista, dentro do *novo-lusismo*, diverge dos de A. Nobre e Alberto de Oliveira. Realmente: o modo de ver de um e do outro corresponde ao conceito de um *lusismo* fechado, enquanto que o meu já se *abria* (parece-me) para o mais vasto campo de um *universalismo* franco, no qual se conciliariam, completando-se, o *aspecto nacional* e o *aspecto humano*.

Se, nos meus trabalhos, a contar, sobretudo, dos últimos dez a quinze anos, consegui porventura afirmar-me, embora bem modestamente, no sentido de uma natural expansão do *nacionalismo* para o *universalismo* sem prejuízo nem de um nem de outro dêstes aspectos, poderei dizer que não falhei de todo.

Mas tê-lo-ei conseguido, na verdade?

O plano do estudo que tão generosamente quere dedicar-me envaideceu-me, pois encerra a promessa de uma autêntica análise crítica, da qual eu saïrei, aos olhos de todos e aos meus próprios olhos, *valorizado* muito acima de quanto mereço. Bem haja!

Não resisti ao desejo de mostrar a sua carta a dois dos meus mais inteligentes amigos, a quem não escapou, em especial, a observação lúcida sôbre a modalidade que me distinguiu do Nobre e do A. de Oliveira.

Por tudo se lhe confessa gratíssimo

o admirador e amigo

MANUEL DA SILVA GAIO

Coimbra - 6 - Dez. - 1932.

Meu bom Amigo:

Só hoje lhe agradeço o seu lindo postal porque tenho estado com uma terrível constipação — das que muitas vezes me afligem nesta áspera quadra do ano.

É sempre para mim dia de festa aquêle em que receba notícias suas. Agora, porém, fiquei entristecido com as palavras de desânimo que li. Não tem, contudo, direito a desanimar quem, como o meu querido amigo, já se impôs e há-de continuar a impor-se na qualidade de lídimo crítico, de excepcional espírito eleito.

Ainda há poucos dias o Sílvio de Lima — inteligência aguda e esclarecida — me falava, com vivo elogio, dos seus *Estudos Críticos*. Sei que o nosso Dr. Joaquim de Carvalho tem pelo meu amigo a maior consideração, e assim todos os que *contam* em Portugal.

Deve ponderar que neste inculto país só verdadeiramente *triunfam*, em geral, os medíocres atrevidos e os portadores de *idéias tendenciosas* — quer no sentido dos confessionalismos estreitos, quer no sentido das tendências extremistas. Os que pensam como nós e que como nós só querem servir a Verdade estão, por isso mesmo, votados a serem apenas compreendidos e estimados por uma reduzida *élite*.

Consolemo-nos, contudo, pensando na *qualidade* dos que nos podem apreciar, e abstraindo da *quantidade*, isto é: dos *muitos* aos quais nos deve ser indiferente agradar ou não.

Também eu atravessei longos períodos de sombrio pessimismo, chegando a duvidar de todo das minhas possibilidades — perante o silêncio da Imprensa, a indiferença do público e o procedimento canalha de alguns editores com quem, infelizmente, tive

de entender-me. Hoje, porém, devido à idade e à experiência, faço consistir a minha aspiração em merecer o aprêço dos *raros apenas* — dêsse limitado número de *Irmãos no Ideal* entre os quais o meu caro Castelo Branco Chaves conta para mim distintamente. Não, não é lícito que desanimemos porque vejamos preferida, no mercado dos *chatins* da nossa literatura, a avariada mercadoria dos *afilhados* dos jornais, à mercadoria sã dos nossos trabalhos honestos. Lembremo-nos sempre — e isso basta — de que a primeira edição completa dos *Sonetos* de Antero de Quental levou uns 25 ou 30 anos a esgotar, e de que as *Palavras Cínicas* do Forjaz de Sampaio já contam 40 edições. Poderia haver prova mais eloqüente da baixeza moral e mental de um meio de ledores?

Pensemos sòmente — nunca é de mais repeti-lo — no reduzido grupo dos que devemos extremar da vaga e suja turba dos *pseudo-leitores* nacionais.

É o que hoje faço; e o mesmo é dizer que o meu Amigo está, com poucos, presente ao meu espírito a tôdas as horas em que medito e escrevo.

... ...

Amigo, etc.

MANUEL DA SILVA GAIO

NOTA. — *As cartas de Manuel Gaio que ficam publicadas não são, de maneira nenhuma, as mais vivas e as mais interessantes que dêste amigo possuo. Generoso em extremo, Gaio em tôdas as suas cartas encontrava pretextos para louvores excessivos às minhas tentativas de crítica. Esquecia o bom amigo aquêle preceito de Mousinho da Silveira: «cousas agradáveis dizem todos, desagradáveis só os amigos» e, esquecendo-o, deixou-me impossibilitado de publicar uma correspondência que, no seu conjunto, constitue um valiosíssimo documento para a história e elucidação crítica do nacionalismo literário em Portugal.*

Já fui acusado de valorizar Manuel Gaio acima de António Nobre, sem se atender que a ambos apreciei, não sob o ponto de vista de valor literário, mas sim sob o ponto de vista das suas influências sociais e políticas. Gaio tinha uma doutrina e como doutrina a apreciei; António Nobre não a possuía e não tinha culpa do sentido extra-estético, extra-poético em que a sua obra foi tomada. Mas então do que se tratava era de combater em António Nobre o Camões da deliqüescência, atacando uma geração — a de 90 — que, segundo Alberto de Oliveira, o tomara por Cristo. Eu acreditava ainda na eficácia do combate e na fôrça convencedora da crítica. Verduras!

No ardor discussivo fui, por vezes, injusto na apreciação de Nobre. Porém, como poeta, nunca o coloquei em plano inferior aos de menor estatura que a sua. — CASTELO BRANCO CHAVES.

Imagens da nossa medida

Todo o português, ainda que ignorante dos feitos essenciais da história pátria, sente — embora na mais obscura profundidade do seu mundo interior — que a sua biografia, o seu actual viver cotidiano estão a cem léguas de distância da sua verdadeira medida. Elevando êste sentimento ao paroxismo da expressividade irónica, Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) disse o seguinte:

«Pertenço a um género de portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho...»

Isto faz-nos sorrir e dá-nos que pensar. É que há, talvez, uma lágrima por dentro desta careta do poeta, e nela se reflecte a contenção, forçada e amarga, do nosso instinto revelador, da nossa ânsia de primazia: Nós estamos desempregados.

Até aqui e em tão escassas palavras parece que expandimos um queixume, pondo a descoberto êsse estado d'alma a que vulgarmente se chama pessimista. Não é bem assim, como poderá verificar-se. Porque, antes de mais nada, tudo parece demonstrar-

-nos que uma vocação não se esgota. Vicissitudes, derrotas, infortúnios, misérias não bastam para destruí-la. Como não bastam o ócio, a glória, a opulência, a felicidade. A vocação, ainda quando seja uma vocação nacional, é indestrutível e incorruptível. Resiste à inércia, ao êrro, à mentira, à coacção, a quaisquer formas ou meios depressivos de que a circunstância histórica se revista. Pode, numa culminância de crise, misturar-se com todos os elementos negativos do nosso complexo psicológico, de modo a tornar-se imperceptível, mas conservar-se-á, mesmo assim, a sua integridade qualitativa, isto é: não será quìmicamente alterada a sua íntima constituïção. O próprio facto de nos sentirmos desempregados deve apoiar-se na vaga consciência de que em nós perdura, latente e recalcada, essa virtude genética: a vocação civilizadora, o incontinente e perdulário anseio de disseminar cultura, que na vida colectiva dos portugueses de quinhentos atingiu o mais alto grau de explosividade e criadora eficácia.

Portanto, onde pode revelar-se um estado d'alma pessimista, é no fundamentado receio de que essa consciência da vocação nacional se vá tornando em nós cada vez mais vaga, mais longínqua, mais ténue — acabando por dissolver-se no fluido letal da inconsciência. Por outras palavras: enquanto nos sentimos desempregados, não vai a coisa mal. Será porque se mantém íntegro, ainda que velado, êsse empolgante ponto de referência e de apoio. Mau seria, ao invés, se nos sentíssemos satisfeitos, suficientes, felizes, bem empregados...

Não faltará quem esteja pensando na multiplicidade de factores que podem conduzir o português do nosso tempo a essa fácil convicção. Impele-o para isso, de dentro para fora, o sentimento de que é suave e tanto quanto possível normal o nosso ritmo de vida; de fora para dentro, a certeza por vezes lisonjeira de que (em maior ou menor grau de calor e sinceridade) outros povos nos apreciam, respeitam ou admiram.

Mas isto basta? ¿Poderá, então, dissolver-se de todo, sem perigo de morte, a consciência colectiva da nossa vocação? Imaginemos que ouvíamos daqui muitas respostas negativas. Logo haviam de impor-se, na baixa-mar da vozearia, estas preguntas irónicas, mas oportunas e sensatas: — ¿Teremos, então, de tentar repetir os velhos feitos? ¿Teremos de ser heróicos, de lançar-nos, desvairadamente, para novas conquistas e descobrimentos? ¿Teremos de negociar, traficar e colonizar com o mesmo ímpeto e pertinácia dos portugueses de quinhentos?

Comecemos por considerar estas palavras, pronunciadas por um escritor brasileiro dos nossos dias, que é dos mais autorizados exegetas do nosso expansionismo: — «No desenvolvimento português, os triunfos sempre têm sido alcançados pela combinação daquelas duas constantes do carácter lusitano: o espírito de aventura e o gôsto de rotina; o espírito de iniciação e o gôsto de conservação». Foi Gilberto Freyre, o autor de «Casa Grande & Senzala» e de «O Mundo que o Português criou», quem isto disse, na sua célebre conferência «Uma cultura ameaçada: — a Luso-Brasileira». E todos sentimos que está certo; que é esta, de facto, a expressão interior da nossa concepção da vida e do mundo e, logo, uma lúcida síntese da nossa psicologia.

Agora, pensemos o seguinte: que, sendo forçados a contentar-nos com a actuação de um só dêsses elementos constitutivos da referida combinação — o gôsto da rotina, da conservação — será preferível (para nos sentirmos satisfeitos, suficientes, felizes, bem empregados), será preferível esquecermos de vez, enterrarmos para sempre o conheci-

mento do outro factor essencial, agora colectivamente inoperante: — o espírito de aventura e de iniciação. ¿Que teria a esperar a nossa evolução histórica de uma juventude que fôsse instruída e educada num êrro dêste calibre, numa cegueira destas?

Julgamos desnecessário ir mais longe, explicando que não nos propomos fazer um apêlo, extemporâneo e ridículo, à capacidade de heroísmo e ao espírito aventureiro que talvez ainda latejem na alma dos portugueses de hoje, mas tão-sòmente uma chamada à consciência dessas virtudes imanentes. Resta-nos, no entanto, esclarecer o nosso ponto de vista em relação ao meio de retemperar, de vivificar essa consciência, que não é senão êste: uma assídua e meditada leitura das obras onde vibra essa vocação nacional, em documentos vivos e estudos sérios.

Dos documentos vivos, das «fontes sagradas e eternas», não há que falar sem grave perigo de «retórica fedorenta» — como se exprimia Ramalho Ortigão. Os estudos sérios, quanto a nós, são êsses que (no dizer de Hernâni Cidade, no posfácio *do primeiro volume de «A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina», recentemente editado pela Agência Geral das Colónias) não ousam «mutilar a história* ad usum Delphini, *nem receiam encarar as grandezas e misérias da nossa expansão. Mas, olhando-nos assim, em humanidade concreta e viva, não fica diminuído, antes mais consciente, o nosso orgulho de portugueses — que não precisa de alimentar-se de mentiras».*

É, portanto, através da meditada leitura dessas obras que o português dos nossos dias deve esclarecer e consciencializar o saber histórico (para que não seja inútil ou se torne perigoso), no sentido daquela medida ideal que não podemos perder de vista — para podermos ser gente. Concretizando: Só espiritual e colectivamente elevados ao nível dessa consciência nos será possível tratar de igual para igual os povos que saiam inteiros desta fabulosa conflagração.

*

Vem isto a propósito de dois livros de recomendável leitura, principalmente para aquêles jovens muito actualizados em matéria de romances estrangeiros traduzidos em segunda mão: — «A Ilha Verde e Vermelha de Timor», de Alberto Osório de Castro, e a obra, já citada, de Hernâni Cidade: «A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina».

No primeiro dêsses livros (também editado pela Agência Geral das Colónias) ouvirão os leitores um dos mais puros e injustamente mal conhecidos poetas portugueses do nosso tempo contar a sua singular aventura por terras nossas do Oriente, em comovidas falas, como esta: — «Tinham-me passado dilatados anos da última mocidade, e da idade adulta, na Índia abafada e suave dos palmares, antes dos acasos da carreira judiciária me levarem a Angola. E na infinita desolação da costa Atlântica a África austral, amortalhada logo a meio do dia em taciturno cacimbo, *eu só sonhava em tornar à resplandecente magia dos países do Oriente, ou, melhor ainda, do Extremo Oriente. [...] O caixão de pinho para ir à cova custava tanto, nesse canto do sul de Angola, como os meus vencimentos mensais de magistrado... ¿Porque não abalar até Timor, no cabo do Mundo, onde viceja pàlidamente o sândalo, que «perfuma o machado que o fere», onde Camões certamente andara? [...] Fui, porventura, creio, o primeiro juiz colonial que requereu colocação em Timor. [...] E lembrar que só três anos e oito meses passados, no regresso a Portugal em caminho de Angola, onde veria o fim do meu destêrro ultramarino, se-*

ra o mar das Molucas e as Filipinas, a formosíssima Manila cheirosa a orquídeas, a ananases, a bananas, a mangas, à beira do seu verde rio Pássig, em que eternamente flutuam e correm as Pistias como esmeraldas que se fizessem bailadoras vegetais dos víridos reinos das Oceânicas fadas; depois Hong-Kong; depois Macau, a encantadora; e de novo a maravilhosa, entonteante Babel de Singapura... Um grande sonho meu realizado. E porventura nunca mais, nunca mais! o realizará qualquer outro poeta português, e pobre!...»

No outro livro, o de Hernâni Cidade, entre tantas coisas que nos dão límpidas imagens da verdadeira medida do português, vê-se a fundada convicção de que «os objectivos ideais das nossas navegações e conquistas sobrelevavam-se às determinações do egoísmo»; que «não foi a maldade, senão a mais viva simpatia humana o sentimento que dominou os melhores representantes dos portugueses dos Descobrimentos». E ainda: «...Foi por tal perfeita convergência de tôdas as capacidades da Nação, que se tornou possível o que Pedro Nunes assim formosamente exprime: — «Os portugueses ousaram cometer o grande mar Oceano. Entraram por êle sem nenhum receio. Descobriram novas ilhas, novas terras, novos mares, novos povos, e, o que mais é, novo céu, novas estrêlas».

«Assim foi — comenta Hernâni Cidade — e nada pode significar melhor a unânime comunhão nos mesmos interêsses fundamentais, fôssem quais fôssem, para cada classe ou indivíduo, os objectivos que os houvessem determinado, do que o facto de sábios como Garcia de Orta, poetas como Camões ou hagiógrafos como Lucena, todos se sentirem na obrigação intelectual de atentar naquelas novidades *com nítido olhar de observadores, e de descrevê-las com perfeita exactidão científica.»*

Era esta a nossa medida. É esta — pensemos muitas vezes, de nós para nós, de dentro para dentro — a nossa verdadeira medida. Tudo quanto fazemos e pensamos longe da consciência desta vocação, desvirtua a nossa fisionomia, atraiçoa o nosso destino, afecta e deteriora a nossa vitalidade. E isto — diga-se, para terminar — mesmo concordando com um dos mais lúcidos pensadores do nosso tempo, Ortega y Gasset, quando nos diz que a nossa vida, a vida actual, sendo mais vida que tôdas as vidas e, por isso, mais problemática, não pode orientar-se pelo passado, tem de inventar o seu próprio destino; mas que êsse mesmo passado, embora não nos diga o que devemos fazer, ensina-nos o que devemos evitar.

CARLOS QUEIROZ

Teoria e prática da Música Portuguesa

PRÁTICA 1. — Conversação familiar. PRÁTICA 2. — Praxe; exercício. TEORIA 1. — Conhecimento especulativo que não passa à prática. TEORIA 2. — Deputação que se enviava oferecer, em nome de uma cidade; sacrifícios a um deus, ou pedir-lhe um oráculo.

MORAIS. *Dicionário.*

Não se espere uma «teoria» da música portuguesa, porque ela não existe na «prática» e as teorias só se fizeram depois da prática daquilo sôbre que se teoriza. Sempre que assim não tem sido, a teoria é de uma fragilidade assombrosa.

Depois, de cada teoria sai uma nova prática. Se a teoria tiver sido propícia, a prática nova que dela sai tornar-se-á tão larga que

dará origem a nova teoria, e assim vivem estas coisas.

O êrro ou a falta de proveito e aceitamento de tôdas as teorias musicais provém, precisamente, de se não apoiarem os seus autores numa prática desenvolvida em que se possam basear os exemplos dessa teoria.

Tivemos uma música antiga, assaz regularmente desconhecida nos nossos dias. ¿Como se pode dizer que a nova música portuguesa nada terá que ver, por exemplo, com os antigos contrapontistas portugueses? Se querem que lhes diga o que penso, sem rebuço, digo que não sei como responder e serei sincero. Primeiro, porque não quero neste momento profetizar; depois, porque me considero incluso no número dos que desconhecem regularmente a música antiga portuguesa, o que já é grande auto-elogio de cultura perante a maioria dos músicos e não músicos que a desconhece totalmente.

Na verdade, não creio — pessoalmente — que a futura escola portuguesa de música venha a realizar-se por um esfôrço enorme de reatamento de tradições esquecidas de várias épocas passadas, que nem entre si parecem apresentar conexão profunda. Ainda que um esfôrço musicológico erudito e douto — palavras que não contêm redundância, antes se completam — conseguisse realizar ante os nossos olhos a linha evolutiva da ignorada história da música portuguesa, não sei até que ponto isso poderia influir na actualidade de que essa tradição se distanciara por ter parado em suspensão, nem sequer alargando-se em fossilizações pelo menos de possança suficiente para lhe atribuirmos o inconsciente crime do abafamento de novas obras.

Eis um tema muito duro, êste da formação de uma teorética assente sôbre a prática da música portuguesa. E ¿que música portuguesa? A antiga, a «moderna» — ou contemporânea? A popular, a erudita?

Quereria que esta teoria fôsse cortejo delas tôdas, a pedirem uma clássica trégua sagrada. Antes de mais nada precisamos de obras, muitas obras, para que se faça a teoria da música portuguesa com interêsse prático.

Seria muito fácil fazer música portuguesa pela receita a três tempos: 1.° tempo: Harmonização de canções populares; 2.° tempo: Tratamento em formas eruditas de temas populares; 3.° Final: Completa originalidade de expressão numa linguagem adquirida em estádios anteriores.

Com esta didáctica saïriam músicos de tôdas as nacionalidades, supondo mesmo que a disciplina fôsse férrea. Até mesmo músicos portugueses.

Assim temos tido música portuguesa romântica, impressionista e até «muito moderna».

Poderiam até sair músicos portugueses. Não é, portanto, um processo absolutamente inútil. No entanto, parece-me que o primeiro tempo pode dar obras de talento raro e de publicidade útil, mas é certo que não constrói o estudo sôbre a canção popular portuguesa, que não temos; o segundo tempo, quando não obra de publicidade ou exercício de escola à míngua de idéias melódicas, pode ser obra de talento ou de génio, mas não tem nada que ver com o primeiro, donde só lhe viriam os temas, pois as formas eruditas de composição exigem outros trabalhos e estudos. Quanto ao terceiro tempo, ou é perfeitamente independente, ou a receita pressupõe: 1.°, que há, por exemplo, escalas portuguesas; 2.°, que há harmonias portuguesas, etc. ¿E será por existirem escalas particulares ou harmonias específicas que existem escolas nacionais? Consideremos as escolas russa e espanhola; as modernas escolas inglêsa, escandinava ou norte-americana — esta última tenho, até, fundadas ra-

zões para duvidar da sua existência ou, então, pô-la em estádio de evolução semelhante à «escola portuguesa», que se admite estar fundada.

¿Terá alguma coisa que ver a música de um Schostakovitch com a música de Borodine inspirado numa côr nacional? Em Espanha ¿não há quem se afaste de um nacionalismo à Albeniz? A música de Walton será de inspiração folclórica? O pouco que sabemos da Escândia não é animador. A moderna música norte-americana, ou é de tendências europeias, ou não atinge as culminâncias de uma música moderna inglêsa. É claro que em Inglaterra um Williams se preocupou com o folclore nacional, mas uma obra de tal importância, como o é a Fantasia sôbre um tema de Tallis, *para citar apenas uma, nada tem que ver com a canção popular inglêsa.*

Tudo isto não significa que seja inimigo do folclore. Pelo contrário: a minha amizade vai até gritar cada vez mais alto que não temos verdadeiros e sistemáticos estudos do folclore musical português e que êles são cada vez mais necessários. Nem censuro que se façam harmonizações para aliciar um público incapaz de apreciar uma melodia popular em tôda a sua encantadora nudez. O que é preciso acabar é com a teoria que pretende serem essas harmonizações estudos de folclore — estudos científicos, e não estudos românticos, restaurações à século XIX *— ou a única forma de habilitar os músicos portugueses a escreverem com carácter pessoal e até nacional.*

Só quero afirmar que a receita não é nem única nem pode ser imposta taxativamente.

Por outro lado há quem acredite na universal potência dos concursos musicais. A competição como motor. O prémio pecuniário como agente da manutenção material do músico. A consagração oficial como acelerador daquela máquina que representam os concursos.

Tudo isto tem para a sensibilidade do artista, mesmo que aceite por necessidade estes processos lúdicos eternos, um pouco o sabor de arte ao serviço da propaganda. A êle interessar-lhe-ia a «propaganda ao serviço da arte». O concurso de intérpretes, mais velho ainda que a civilização grega, já tem outro aspecto que me não interessa por agora. O que interessa ao compositor livre — não sujeito, pois, às contingências da sua manutenção material — é que lhe garantam a expansão da obra pela edição gráfica e sonora, pela execução freqüente. Afinal, até materialmente seria essa a sua fonte normal de receita. A consagração oficial de pouco ou nada lhe serve, ou é útil à nação se não se ouvirem as obras. Ela esvai-se como fumo depois das primeiras horas subseqüentes às cerimónias. Atente-se na lista dos franceses primeiros «prémios de Roma». ¿Quantos dêsses nomes subsistem hoje?

Tudo pesado, não sabemos que progresso foi para o músico deixar as capelas musicais da nobreza antiga por uma liberdade fictícia, ou por liberdade um pouco mais ampla, mas que os condena à miséria sem os libertar das leis da necessária sustentação.

Um êrro político muito generalizado nos nossos tempos é considerar a música moderna, ou, melhor, a música contemporânea um factor de desagregação social. Não sou eu quem negue a existência de uma música indecente *— em qualquer tipo de ética desde a mais elevada à mais formalista, desde a mais puramente católica à mais baixamente burguesa que conceber se possa. Mas não é disso que se trata. Mesmo entre os que consideram a música contemporânea como um* factor revolucionário, *muitos desconhecem pràticamente essa imoralidade da música que*

não existe nas composições que condenam. Êsses desconhecem, infelizmente, o senso moral que torna infamante tanta música que êles consideram inocentemente ligeira no género dos Tino Rossi ou do sr. Manuel Monteiro.

Em certa fase da revolução russa condenaram-se Bach e Haendel por religiosos, Tschaikowsky por ser «o porta-voz de um mundo de idéias cortesãs», Schumman, Glinka e Rimsky-Korsakoff por razões que desconhecemos, Chopin por ser um «nobre (?) que destila beleza», etc. Isto pareceria dar uma certa razão aos que assimilam analògicamente revolução social a revolução musical, se não fôra que Schostakovitch, já acima citado (aliás aceite actualmente na sua pátria e fora dela, como um grande da música contemporânea), não tivesse sido também alvo de violentas campanhas em jornais oficiosos da Rússia.

É muito triste que outros países adoptem a mesma infernal tacanhez de espírito, embora rotulada de maneira diferente. É certo que tôdas as novidades têm sido atacadas. Todavia, no passado, os ataques dirigiam-se principalmente à alteração de princípios ou postulados que se julgavam de intuïção natural e, portanto, imutáveis, enquanto que actualmente o êrro está em substituir a crítica-técnica das novas teoréticas e dos seus postulados por uma crítica-política que se pode aplicar aos compositores, mas não ataca a raiz dessas novidades, falhando, pois, ìntimamente.

A verdade profunda da determinante dêsses ataques encontra-se na maioria dos casos no rotinismo mental dos comodistas ou numa concepção hedonista da vida, que urge banir imediatamente.

Não creio na possibilidade de uma orientação única útil para o desenvolvimento de uma escola portuguesa de música contemporânea — tôda a ordem gramatical rigorosamente pesada — mas creio que a coordenação de todos os estímulos e de tôda a preparação é infinitamente necessária e exige um órgão próprio para a representar oficialmente — o que não significa a absoluta necessidade de ser instituído pelo Estado — superior às sociedades de concertos, *superior a cada indivíduo, mesmo — e principalmente — superior aos Conservatórios.*

Temos uma Academia das Ciências, temos uma Academia de Belas Artes, em cujo número (que eu saiba, e talvez seja melhor que assim continue a ser) não couberam os músicos. ¿Estarei pedindo uma Academia de Música? Nem isso; mas temos, poucas ou muitas, publicações científicas — o seu número não interessa agora — temos o Boletim da Academia das Belas Artes, etc., e nada para a música que se possa comparar, por exemplo, com a Revista Brasileira de Música, *para só falar numa revista em língua portuguesa.*

Se para a investigação e alta crítica falta uma revista em que se possam cruzar A *com Z, em páginas vizinhas, sob um signo oficial ou não, mas de «paz científica»; se a expansão dos produtos da composição musical portuguesa é impossível pela falta de edições gráficas ou sonoras, a prática viva limita-se pela falta de salas de concêrto e audições pedagògicamente graduadas e tècnicamente explicadas, conduzindo a uma absoluta falta de* cultura geral mínima *em assuntos musicais, ao menos comparável à chamada cultura literária, cuja falta desprestigiaria qualquer pessoa com «uma certa cultura geral» — mesmo só «de fachada».*

Seria uma vergonha para «qualquer pessoa culta» desconhecer a estrutura de um soneto. ¿Qual será o número dessas pessoas capaz de dar uma idéia do que seja uma sonata?

Um aluno sai do liceu, depois de sete anos de estudos secundários, sem possìvelmente ter ouvido falar de um Beethoven ou de um Bach e, o que é curioso, é que os professores não se envergonham disso! Da mesma forma um «filósofo» formado pelas nossas Faculdades de Letras «desconhecerá» — e ponho aspas porque pode ser que «tenha ouvido falar» — da mesma forma (quero dizer por «forma superior») tudo o que se relaciona com a música e, o que é pior, não terá a consciência da sua inferioridade intelectual.

Eis que me dirão estar propondo advogados-músicos, médicos-compositores, engenheiros-pianistas, etc., etc. Creio que isso seria ideal — *com tôdas as composições possíveis de especializações — mas, muito sinceramente, não considero capazes de realização efectiva as «soluções limites», como diria um matemático. Nem todos serão músicos possíveis, mas todos terão um mínimo de «musicalidade» que deverão cultivar, sob pena de serem para sempre homens não realizados totalmente. As negações absolutas só provarão a existência de* homens incompletos.

Não se fabricarão músicos, como não se fabricam escritores. Os escritores têm de ser publicados e, nas escolas, explicados. Viverão — se forem só escritores, o que era para desejar — dos livros que vendem. Os músicos deveriam viver da música que vendem. Materialmente, tudo o que não fôr isto é que é deprimente. A condição de homem impõe o ganho do pão com o trabalho.

Enquanto o homem não viver do que produz, será sempre um mendigo do seu próximo.

Ainda a única receita capaz de fazer crescer ou nascer uma escola de música em Portugal se cifra nestas simples palavras, de realização demorada, mas possível: — «Educar musicalmente a nação para que ela tenha necessidade de música séria, como já a tem de música de qualquer espécie. Fazer conhecer o nosso passado musical e a nossa música popular em formas puras».

Tudo o resto «lhe será dado por acréscimo», como se diz no Evangelho. E depois não creio que o português se ache na impossibilidade de criar no campo musical, como criou e cria no campo poético, por exemplo.

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Julián Marías

A conferência sôbre Miguel de Unamuno que o jovem escritor espanhol Julián Marías proferiu na noite de 9 de Junho do ano corrente na *Sala Algarve*, da Sociedade de Geografia de Lisboa, foi um acto de intercâmbio cultural luso-espanhol assaz significativo para merecer a demorada reflexão de alguns pensadores portugueses.

O facto de o Instituto Espanhol ter chamado a Lisboa um escritor especializado em assuntos filosóficos — quando são os literatos e os juristas mais freqüentemente escolhidos para missões desta índole — assinala um renovar de interêsse pelas questões especulativas e a compreensão de que, neste domínio, os dois povos irmãos têm algumas idéias mais sérias a comunicar. Talvez êste momento seja adequado a uma revisão da cultura europeia e a uma nova interpretação da atitude da Península Ibérica perante os valores até agora dominantes na Europa Central.

A personalidade que Julián Marías escolheu para tema da sua conferência (e que já lhe fôra, no ano passado, objecto de um penetrante ensaio: «Miguel de Unamuno» — *Ed. Espasa-Calpe*) é, ainda hoje, para todos os portugueses cultos, uma das mais representativas da singularidade peninsular e da mútua compreensão dos dois povos vizinhos.

Miguel de Unamuno conhecia-nos, pela contemplação das nossas paisagens e monumentos artísticos, pelo contacto directo com os nossos tipos e costumes populares, pela leitura de obras e, ainda, pelas relações pessoais que estabeleceu com diversos autores. Conviveu com Junqueiro, Sampaio Bruno, Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Manuel Laranjeira, Eugénio de Castro, Raúl Brandão, e deixou no seu livro «*Por tierras de Portugal y de España*» algumas reflexões profundas sôbre Portugal e os seus poetas.

A conferência de Julián Marías, proferida com a limpidez e a serenidade do autêntico estudioso, impressionou agradàvelmente o auditório. Começou o pensador espanhol por dizer que a tragédia de Unamuno consistiu na sua posição permanente perante o enigma do destino do homem. ¿Tudo acabará com a morte ou, pelo contrário, adquirirá, por ela e para além dela, novo sentido? À volta desta interrogação construíu Unamuno uma obra estranha e inquietante para os seus contemporâneos, que em vão tentaram defini-la ou encontrar-lhe equivalente noético. Para Julián Marías, Unamuno não foi um filósofo. O melhor do seu pensamento poderá ser dado por uma interpretação das estranhas figuras e situações que nas suas descarnadas novelas se desenham.

O subtil conferencista, como bom espanhol, apresentou uma teoria da novela, valorizando o processo de ficção e a imaginação que o informa, como mais adequados a dar a situação concreta do homem que se encontra *vivo* no mundo. Unamuno aproximou-se do fundador do «existencialismo» — Kierkegaard — que, se não escrevia novelas, foi também um pensador assistemático que recorreu ao diálogo e à ficção. Perplexo perante uma filosofia em que a razão se dissociava da vida e se mostrava incapaz de a compreender, Unamuno mal se entendia com os contemporâneos que seguiam as correntes ideológicas do século. Hoje, partindo de uma filosofia que não estabelece já uma cisão metafísica entre *razão* e *vida*, é possível atribuir ao pensamento de Unamuno o alto mérito de precursor de algumas aquisições recentes no campo da antropologia.

Julián Marías confessa, nobremente, neste ponto, a sua dívida para com o mestre Ortega y Gasset.

A conferência terminou por uma nota muito pessoal. Julián Marías, numa visão em que convizinham o agnosticismo «moderno» e o misticismo espanhol, evocou a agonia do homem que na solidão infinita enfrenta o acolhedor mistério do além.

Talvez que a originalidade da moderna filosofia espanhola esteja na tendência para fundir extremos, desdenhando a procura de mediação, característica de outros tipos de pensamento. A conferência de Julián Marías, pela sua própria estrutura e pelo seu tema, foi assim, para nós, motivo de renovada reflexão sôbre os permanentes valores do espírito ibérico.

*

LITORAL agradece ao ensaísta espanhol a cedência do texto de um discurso, cuja tradução a seguir se publica, no qual exprime o desejo de um mais íntimo contacto espiritual entre os dois povos peninsulares, desejo a que não são alheios — e, muito menos, hostis — o pensamento e a sensibilidade de muitos portugueses.

Miguel de Unamuno, ou Espanha e Portugal

Quando um espanhol entra em Portugal — tão suave, tão naturalmente, sem cruzar cadeias de montanhas, levado pela mão dos rios — tem de recordar-se de D. Miguel de Unamuno.

Ninguém foi mais espanhol que Unamuno; por isso mesmo, não pôde renunciar à terra e à alma lusitana, que êle sentia como partes integrantes da realidade histórica e física da Ibéria. Portugal é a mesma terra, mas de outro modo: mais suave, mais verde, menos rude e constrastada. E é o mesmo homem, mas pôsto pela história numa via coincidente e, ao mesmo tempo,

Unamuno, por êle mesmo

distinta. Para os espanhóis é um grande bem, uma grande riqueza de possibilidades, que exista o que podemos chamar outra Espanha, *sublinhando com igual energia os dois termos desta expressão; e os portugueses poderiam dizer outro tanto. Se Portugal e Espanha tivessem sido uma só nação, esta seria, simplesmente, maior. O importante é que são duas, que há dois modos ibéricos de entender a vida e a história, de actuar sôbre o mundo, de criar um domínio espiritual. Duas, mas tão próximas, tão unidas já por um prévio ser comum, que cada um dos dois países pode possuir a experiência vital do outro, torná-la sua, sem deixar por isso de ser distinto e, assim, de enriquecer-se.*

É a mesma possibilidade que o amor nos descobre. No amor, o amante vive, além da sua vida, a da sua amada, justamente porque são duas *pessoas em essencial união. Um poeta espanhol disse:*

«Há outros olhos com que vejo o mundo,
Porque me está querendo com seus olhos.
Há outra voz com que murmuro coisas
Não suspeitadas pelo meu silêncio.
E é que também me quere com sua voz.»

Isto poderiam dizer, um do outro, Espanha e Portugal.

Por um tremendo acaso da história os nossos dois países renunciaram, durante longo tempo, à metade de si mesmos; quere dizer, cada um ao outro. Faltou amor, que dá conhecimento, como o conhecimento também dá amor.

Mas permitam-me imaginar um dia — queira Deus que próximo — em que tudo o que é português ressoe amplificado em tôda a Espanha, e o que é espanhol busque os seus ecos até às margens silenciosas do Atlântico; um dia em que os quatro extremos da Península se comuniquem e actuem uns sôbre os outros, e recolham a sua voz para lançá-la ao outro lado dêsse mar cujas trevas dissipámos juntos. Imaginai que forma superior de vida anuncia, para todos, êste novo espírito, que já está chegando. E por isso temos de recordar Unamuno, grande adivinhador — o primeiro em Espanha que sentiu próxima a fôrça do seu alento.

JULIÁN MARÍAS

CRÍTICA

Paulo Merêa: «De «Portucale» (civitas) ao Portugal de D. Henrique». Portucalense Editora. S. A. R. L. — Pôrto. 1944

A Portucalense Editora reimprimiu, num elegante folheto, o estudo precioso que o Prof. Paulo Merêa inseriu, há pouco, numa revista universitária, permitindo-lhe assim mais larga difusão. O desprevenido freqüentador de livrarias que por acaso agora o encontre, talvez ignore que êste trabalho se destina a esclarecer um aspecto importante da nossa génese nacional e que o firma um dos mais robustos talentos de historiador aparecidos entre nós.

Paulo Merêa tem-se consagrado a um ensino sem alarde e a uma publicidade sem retumbância, dispersando pelas revistas da especialidade — por isso pouco acessíveis ao comum dos leitores — alguns artigos densos, incisivos na forma, onde não produz uma afirmação sem se apoiar em abundantes provas documentais e não aproveita um documento sem lhe aplicar um rigoroso processo de inteligibilidade. A época a que o autor se tem especialmente consagrado, a Alta Idade Média, é de «pouca luz em muitas trevas»: à natural confusão da Reconquista, enquanto se edifica, entre ruínas ainda imponentes e o fragor das batalhas, um mundo novo, acresce a escassez de diplomas, e a tentação de suprir com hipóteses, mais ou menos engenhosas e plausíveis, o mínimo de factos sem o qual será prematura qualquer construção científica. Quem tiver a curiosidade de comparar os quatro artigos [1] que Merêa, desde 1930, consagrou ao assunto — artigos que sucessivamente se corrigem e completam até aparecerem agora encadeados e refundidos — poderá avaliar o rigor de processos que o historiador aplica nos seus trabalhos. Direi mesmo que esta maneira de escrever história, pouco comum entre nós, merece ser tomada como exemplo num país onde se consideram historiadores os beneméritos publicadores de documentos ou os profissionais da problemática, que muitas vezes se refugiam nesse domínio por insuficiente preparação especial. A história faz-se sôbre documentos — é uma verdade banal: que o historiador deve aprender a manipulá-los antes de se lançar nos grandes problemas, tal como o biologista, por exemplo, tem de aprender a servir-se do microscópio, parece de tôda a conveniência. Não há ciência sem um aprendizado mais ou menos árido e bem pouco confia nas suas possibilidades quem receie crestar o espírito nesses trabalhos prévios. Mas é evidente que documentos são materiais da história, e não a própria história; que esta requere o prévio apuramento de factos, baseado em documentos, mas os factos também não são história: história é a ordenação e encadeamento dêles, as relações dos sucessos e a sua compreensão. Lembro-me aqui de Pirandello, quando compara um facto a um saco vazio que se não segura de pé: para que êle se sustenha é preciso meter-lhe dentro a razão.

Ora é precisamente êste conteúdo de razão introduzido nos acontecimentos ou instituïções que dá aos trabalhos do Prof. Merêa a invulgar aparência de rigor e solidez: a história aparece nêle reduzida a um esquema relacional, onde os factos se articulam numa sucessão quási necessária, despojada do pitoresco da evocação do passado e do drama de conflitos humanos, mas enriquecida por uma forte estrutura de lógica e clareza, desde a crítica das fontes até à construção das hipóteses.

[1] Todos citados no folheto actual.

Não é um género literário, é uma ciência, como a Física ou a Botânica; longe, portanto, do que ainda há de frouxo e impreciso nas disciplinas humanísticas. Isto torna preciosa a obra do historiador, só na aparência fragmentária. Se é certo que Merêa se preocupou muito mais com averiguar problemas miúdos do que na construção de uma vasta síntese, é verdade também que aqui e ali aparecem feixes de luz que iluminam amplas e não trilhadas perspectivas. Diz-se muitas vezes — quási sempre com razão — que os nossos homens de ciência ficam abaixo, no aspecto da interpretação e da síntese, dos grandes trabalhos de autores lá de fora; mas, por entre a apagada vida científica das nossas Universidades e a fatuïdade das Academias — ¿onde estão os organismos e os grupos de trabalhadores que um esfôrço dessa natureza pressupõe?

O problema da nossa génese nacional, para que Paulo Merêa traz agora importantes achegas, não poderá receber êste tratamento enquanto a maioria dos seus dados permanecer numa penumbra incerta. No presente estudo do eminente historiador, mostra-se como um nome de cidade e respectivo *territorium* veio a designar uma circunscrição muito mais vasta, de que se formou o Estado português: e, nesta averiguação de um aparente pormenor toponímico, contém-se uma teoria possível da origem do corpo político de Portugal.

A cidade de Portucale, junto da foz do Douro e na sua margem direita, foi sede de uma circunscrição civil e de um bispado durante o domínio de suevos e visigodos. Ocupada pelos mouros, reconquistada em 868, não se sabe quando voltou a desempenhar as mesmas funções. Mas, centro importante de repovoamento, viu o seu território ultrapassar os limites da antiga diocese e confinar com territórios de outras cidades importantes: Braga, Lamego, Viseu e Coimbra.

Desde cedo, porém, *terra Portucalis*, *território Portugal* ou apenas *Portugal*, aparecem numa acepção mais lata, que já na primeira metade do século X abrange os territórios cristãos ao sul do Lima. No fim dêsse século parece certo que existiu um condado correspondente a esta circunscrição territorial, que por muito tempo andou nas mãos da mesma família. Gente rica, poderosa e ilustre, com grandes propriedades e interêsses na região, detém, pelo espaço de cinco gerações, o govêrno do condado, até que Fernando Magno, alargando para o sul a Reconquista e reünindo Leão e Castela sob o seu cetro poderoso, faz intervir na administração da «terra de Portugal» gente de sua confiança, simples infanções e funcionários («meirinhos do rei») e o célebre moçárabe Sesnando, governador de Coimbra recém-conquistada. Falecido o poderoso rei e divididos os Estados por seus filhos, é ainda um descendente da mesma família que acaba lutando, à frente dos homens de armas de Portugal, contra Garcia, rei da Galiza.

Só na segunda metade do século XI, talvez em conseqüência de alterações introduzidas por Fernando Magno na administração dos seus Estados, «Portugal» se alarga além do Lima, para o norte; a sul estendia-se até ao Vouga, a leste ia além do Tâmega, e até perto do Coa, embora não abrangesse os territórios de Viseu e Seia.

A tenência hereditária concedida ao conde D. Henrique cobre ainda uma área mais vasta que, pelo sul, ia até às últimas conquistas: todavia o *Portugale* tradicional aparece individualizado no Portugal moderno, tal como dantes o estivera na Galiza. É êle que, aliás, constitue o núcleo a que vêm soldar-se novos e distintos territórios. Aí estabelecerá o conde D. Henrique a sua

côrte e se decidirá «o destino do nosso primeiro rei, e, com êle, o da pátria portuguesa».

Duas conclusões importantes se podem tirar dêste magnífico estudo: uma, explicitada pelo Autor, é a da remota existência de «uma unidade governativa dentro do Estado leonês», largo tempo nas mãos de uma poderosa família condal, que em grande parte deve ter contribuído para a diferenciação política da região, muito antes do govêrno henriquino; outra é a da persistência, no Portugal que se alarga, de um núcleo com certa individualidade no aspecto administrativo. Êsse núcleo, que precisamente nos aparece, à luz dos primeiros documentos da Reconquista, coberto por população mais densa e dotado de organização mais precoce, abrange uma área distintamente individualizada, não só nos aspectos do território, como na vida cultural de antigas populações pre-romanas. Estas coincidências, que nada autoriza a supor fortuitas, mostram-nos a persistência, revelada através de repetidas manifestações, de uma espécie de tronco da Nacionalidade no Noroeste português. Por isso, daria a «nacionalidade portuguesa» um sentido cronológico mais lato do que Paulo Merêa; e propendo a ver, com os etnólogos [2] e contra o parecer quási geral dos historiadores, no chamado «ermamento» da Reconquista, tôda a desorganização administrativa que se queira, com ruínas e assolação das povoações maiores, mas de modo nenhum a *tábua rasa* de um palco para novos actores.

A discussão dêste assunto, abordado lateralmente pelo Mestre em outros trabalhos, não cabe numa singela nota bibliográfica, e ficará para outra vez. Aqui desejei apenas chamar a atenção para um estudo modelar na sua sobriedade, válido pelo encadeamento de factos, na maior parte já conhecidos, mas que ninguém ainda enfeixara com mão tão firme, pela lição de método no tratamento de um tema de história, e ainda porque, derramando luz forte sôbre um aspecto das nossas origens nacionais, importa ao essencial da cultura portuguesa.

ORLANDO RIBEIRO

(2) Vejam-se, por exemplo, as opiniões opostas de Bosch Gimpera e Sanchez Albornoz.

Delfim Santos: «Notes pour une Étude sur Descartes». Tirage à part du «Bulletin des Études Portugaises», 1943. Lisbonne. 1944

O descobrimento da filosofia portuguesa exige uma perseverança invulgar; é uma aventura com alta probabilidade de insucesso, uma tentativa cujo prosseguimento poderá exigir muitos esfôrços, uma luta difícil com a fôrça da cultura estrangeira. É evidente que a filosofia portuguesa está coberta por métodos de expressão alheios e contrariada por doutrinas recebidas sem crítica exaustiva; esta evidência alimenta a ironia de quantos exigem, perante a história feita e o inventário bibliográfico, a prova imediata da liberdade especulativa no povo português.

Quem receia o êrro receia também a hipótese; sem hipótese não poderia haver descobrimento. Convém, pois, admitir que entre a filosofia portuguesa e a cultura clássica ou humanista existe uma repugnância invencível. Perante o classicismo francês tal repugnância é clamante. Na medida em que o escritor português assimila o classicismo francês — assimilação que é tão fácil como freqüente — o seu espírito ganha em construção reflexiva quanto perde em aptidão especulativa. Menos visível é a influência

das outras culturas, em conseqüência do predomínio da língua francesa na expressão intelectual; mas, se o exame fôr aprofundado, verificar-se-á a mesma repugnância pelas outras formas de classicismo ou de humanismo na filosofia portuguesa, que anseia elevar-se a mais altos planos de ser.

Não foi sem razão profunda que nós, portugueses, mal comemorámos o terceiro centenário do «Discurso do Método». A resistência ao cartesianismo pertence à nossa tradição. Essa resistência foi vencida quando já a filosofia de Descartes estava caduca, o que explica que a influência do clássico francês tenha sido mais importante na ciência e na literatura do que na metafísica. Ora nem as academias científicas nem as tertúlias literárias apresentaram trabalho notável de homenagem ao reformador da mentalidade moderna.

A filosofia portuguesa vai sendo descoberta mediante várias hipóteses que as reacções ingénuas podem sugerir. Há um aristotelismo implícito no pensamento português; mas também não há filósofo que tenha sido tão mal interpretado e tão mal estudado entre nós, como o genial autor da teoria do silogismo.

O opúsculo do Doutor Delfim Santos, «*Notes pour une Étude sur Descartes*», contribue para o descobrimento da filosofia portuguesa na medida em que rectifica juízos correntes e comuns acêrca do cartesianismo. O Autor começa por limitar a originalidade filosófica de Descartes — no que se encontra de acôrdo com os últimos resultados da erudição francesa — mas explica a sua afirmação atribuindo perenidade aos problemas e às perplexidades que o pensamento filosófico em cada país é chamado a resolver. Mas seria possível dizer que Descartes marca, de certo modo, um lamentável regresso às posições insustentáveis do pensamento grego antes de Aristóteles. Ao dualismo ontológico das substâncias irredutíveis e incomunicáveis faz Descartes corresponder um monismo metodológico que, necessàriamente, excluïrá, como inapropriado objecto de conhecimento, uma das substâncias presentes. Descartes faz a distinção entre razão metodológica e razão especulativa (*ingenium* e *intuitio*), mas acentua o predomínio da primeira sôbre a segunda, procedendo de maneira contrária à dos génios filosóficos que floresceram na Hélada e na Germânia. A inclinação analítica, construtivista e matematizadora do pensamento cartesiano obriga a um progressivo afastamento do real que tem por limite o fisicalismo nosso contemporâneo: promove uma fenomenologia a que não corresponde uma suficiente ontologia.

O Autor, que defende a heterogeneidade das fontes de conhecimento perante a diversidade das regiões da realidade, apresenta nas vinte notas do seu estudo algumas observações tão felizes como pertinentes à doutrina cartesiana que nos aparece, na verdade, clara e simplista em comparação com o sistema, difícil e admirável, do grande mestre Aristóteles.

A edição dêste opúsculo, cuja leitura é de muito proveito, pertence ao Instituto Francês, de Lisboa.

ÁLVARO RIBEIRO

Domingos Monteiro: «Paisagem social portuguesa». Colecção «Forum». Editora Educação Nacional, Lda. — Pôrto, 1944

A expressão comunicativa, em que se revela o orador, e a actualidade do assunto, a que se aplica o sociólogo, dão a êste livro um interêsse e um encanto que raras vezes se conciliam nas obras dos escritores portu-

gueses. Há, porém, neste ensaio de psicologia colectiva (de psicologia mais do que de sociologia, porque na motivação explicativa predominam as categorias anímicas sôbre as espirituais) uma rara qualidade que provoca justa admiração: — a escassez de citações estrangeiras.

Domingos Monteiro não recorre ao argumento de autoridade, nem aponta o exemplo de métodos alheios para a solução de problemas que são nacionais; pelo contrário, prefere a descrição fenomenológica e reconhece que, antes de mais, é indispensável elaborar «um tratado sôbre o homem em Portugal, com suas características, necessidades, aspirações e interêsses, o que só poderá ser obra extensa de um conjunto de indivíduos especializados que ponham o seu saber e a sua boa vontade em revelar, inteiramente, o português a si mesmo».

A contribuïção que Domingos Monteiro oferece já para êste estudo versa dois aspectos importantes: a caracterização do português e a descrição das classes sociais. Domingos Monteiro considera a paìsagem social portuguesa como «religiosa e expectante»; o português aparece-lhe como um «incansável trabalhador», profundamente «triste», e portador de «uma porção de sonho e de generosidade». Descreve também as três classes sociais: o povo, a burguesia e a aristocracia económica, procurando determinar a altitude do «homem *social*» e, conseqüentemente, o seu grau de consciência perante a fatalidade histórica e geográfica. A classificação é predominantemente económica, talvez por concessão a esquemas da opinião corrente; mas a caracterização não o é, porque a tendência do autor vai, nìtidamente, para a psicologia.

Tanto nas novelas *Enfermaria, Prisão* e *Casa mortuária*, como neste ensaio sôbre a *Paìsagem social portuguesa*, se verifica que a atitude psicológica de Domingos Monteiro é bem singular, pelo que merece especial menção. Domingos Monteiro não cai na vulgaridade tão freqüente nos literatos como nos políticos: não explica a acção humana pelos motivos inferiores da *libido* ou do *ressentimento*. Há, talvez, um segrêdo religioso nessa atitude de tão ampla simpatia humana...

A verdade é que as dificuldades que um trabalho desta índole sempre enfrenta foram de tal maneira resolvidas pelo autor, e com tanto agrado do público, que em poucas semanas ficou esgotada a edição.

Talvez êste êxito não fôsse possível se Domingos Monteiro tivesse completado a sua notável obra com um capítulo de «Geografia» política; mais valia, porém, levar a investigação até aos limites permitidos pela hipótese. O problema fundamental consiste em determinar o ideal nacional e a entidade que a cada tempo o define, e pregunta-se qual a classe em que o problema encontra solução. Nobreza é o nome dessa entidade, — tenha, ou não, poder executivo. Compreende-se que esta nomenclatura não esteja de acôrdo com os sentimentos da hora presente, verificada a falência da corporação que deveria representar a Nobreza; não se compreende, porém, que as doutrinas da restauração monárquica não sejam suficientemente explícitas quanto à reconstituïção da primeira ordem tradicional.

Esta questão é muito séria, embora superficialmente provoque o sorriso. Nenhum regime resiste à decadência da sua nobreza específica. Ou, seja, do seu ideal; mas do ideal representado por uma instituïção superior aos órgãos de execução política. É tão difícil caracterizar a Nobreza da República, como manter a política no plano do espírito; mais difícil é, ainda, identificá-la com qualquer das classes sociais. A sociologia portuguesa ainda não tem o quadro das categorias que permitam formular juízos

objectivos para conhecimento das articulações dêste plano do real.

Domingos Monteiro cingiu-se aos métodos da psicologia; mas por êles atingiu algumas certezas modestas que dão à sua obra um seguro valor.

ÁLVARO RIBEIRO

Manuel da Fonseca: «Cerromaior» (romance). Editorial Inquérito. Lisboa. 1944

Capaz de atingir os mais altos estádios da criação poética, o português parece não ter sido fadado, em apreciável grau, quer para a criação romanesca, quer para a especulação metafísica. E, se por surpreendente intuïção nos revela, num instante, o transcendente ou o eterno, poucas vezes explica ou desenvolve a idéia intuída.

Apto para a visão poética de um ângulo da paìsagem, ou de um estado de alma, o português, quando pretende explorar essa visão, cai, amiúde, no já visto ou na caricatura. Assim, é freqüente surgirem romancistas que descrevem usos, costumes ou paìsagens com uma fidelidade quási fotográfica; as personagens não passam, porém, de bonecos articulados, vestidos com rigor local, falando o dialecto da região ou da classe, como se os diálogos tivessem sido captados por atento microfone.

Interessa a tais romancistas dar o «parecido» e descrever o meio em que vivem tal como êle é, mas falta-lhes, quási sempre, poder criador. Ora, assim como a essência da filosofia é a idéia, parece-nos ser a «obra» o essencial da arte, entendendo por obra o que nos aparece como novo e constitue, portanto, autêntica criação.

Sai fora do âmbito desta nota demonstrar o que dissemos; mas, se o admitirmos como provado, o romance só poderá entrar na categoria da arte, quando o romancista criar personagens que, uma vez erguidas, comecem a deixar-se mover, a deixar tecer a intriga, impelidas pelas fôrças misteriosas e cósmicas do destino. Para que essa demiurgia seja possível, indispensável é que o escritor tenha a intuïção clara e aguda das metamorfoses da própria alma e o dom de objectivar as sucessivas fases de tais metamorfoses, de modo a poder interpretá-las e compreendê-las. Só então é possível criar personagens com vida, embora perdure, patente ou latente, próxima ou remota, a ligação anímica dessas personagens com a fonte criadora.

A êste dom de «ver» a intimidade das almas corresponde uma faculdade pouco freqüente entre nós, portugueses: — a imaginação psicológica. Não são precisos extraordinários dotes de observação para verificar como é rara tal faculdade na maioria dos romancistas portugueses contemporâneos.

*

Foram estas breves considerações suscitadas pela leitura de «*Cerromaior*», último livro de Manuel da Fonseca, não porque tais considerações se lhe apliquem inteiramente, mas porque, de certo modo, essa leitura veio confirmar o que há muito pensamos acêrca da viabilidade do romance português.

Da leitura do anterior livro, «*Aldeia Nova*», ficara-nos a convicção de que o poeta da «*Rosa dos Ventos*» e de «*Planície*», sem deixar de o ser, naquele livro, ficara defronte às novelas que o compõem, como o biólogo analista que, perante os vários órgãos constitutivos de um ente vivo, não consegue, após adequada ligação dêsses órgãos, insuflar-lhes o sangue necessário para produzir o pulsar do coração e o estabelecimento do conseqüente ritmo vital.

No romance a que nos referimos, um

fio de vida, embora frágil, liga as várias peças e enquanto o herói, o Adriano, adormecia,

«*Lá fora, a vila despegava-se da planície como uma paisagem de sonho. De certo, em qualquer lado, qualquer menino ensonado mexia os dedos e falava coisas sem nexo. Vila quieta, debruçada no sono, adormecida antes dos olhos se fecharem.*»

É assim que surge das amareladas plagas alentejanas a vila de Cerromaior, principal «personagem» do romance e cenário animado, onde uma intriga frouxa se desenrola, pesadamente, como que sufocada pelo sol implacável e escaldante de um clima africano e hostil. Aqui e ali imagens poéticas clarificam e como que liquefazem a prosa, por vezes áspera, de Manuel da Fonseca. São bem do poeta de «*Planície*» períodos como êste, que lembram flocos de poemas perdidos:

«*Lá no alto, a lua, de luminosa, apagava as estrêlas em redor. Uma ternura esparsa chovia sôbre a vila; era alva de leite a cal onde o luar batia.*»

As recordações da infância, a evocação da Mãe, dando esmola aos pobres «*que tapavam o portão do quintal*», revelam a mais pura sensibilidade poética, assim como o fecho do livro em que a personagem principal, o Adriano Serpa, se sente purificado, outra vez menino, pela presença suave da Mãe que se lhe insinua na alma.

Acêrca, porém, da estrutura do romance, da realidade das personagens, e, de maneira geral, acêrca das características romanescas do livro, algumas considerações se nos afiguram oportunas e justas.

Conta-nos Manuel da Fonseca a história banal, monótona e monocromática do dia-a-dia numa vila do Baixo Alentejo, onde não falta o banalíssimo adultério que nasce, vive e morre, sem chegar sequer a dramatizar. Duas linhas contínuas cosem essa história a pontos largos, como que a garantir a coesão das várias peças e o seguimento do entrecho: A loucura do carteiro — o Dòninha — e a transformação da personagem principal da intriga, o Adriano Serpa. A loucura do Dòninha é dada por imagens de impressionante realismo. Os sinais exteriores da conduta do carteiro revelam a marcha da doença. O aspecto sórdido, a farda ennodoada de vinho, os escândalos da vila que só êle sabe, os primeiros ataques e, por fim, a prisão onde vem a morrer... Pela apresentação desta personagem, o autor pouco teve que *inventar*. «Sente-se» que a figura é tirada do real e, para que ela se nos apresente viva, bastaram as notáveis qualidades que o autor possue para descrever figuras e episódios.

Já a motivação psicológica da conduta de Adriano Serpa, a personagem que o autor tratou com mais esmêro, nos aparece um pouco confusa. O carácter de Adriano parece ser a resultante de duas heranças de natureza diversa. Dos ascendentes masculinos herdara a violência das paixões, a irascibilidade e a dureza, reveladas, estas últimas, no «*brilho feroz e metálico*» de certos olhares. Da Mãe, a tibieza da vontade. Em oposição ao primo — Carlos Runa — que representa o princípio voluntarioso e autoritário, Adriano não toma decisões, não sabe o que quere, nem mesmo conscienciaIiza qual das três mulheres prefere...

«*Talvez a Lena, os lábios úmidos da Lena. Antoninha Viegas, dona Céu... E misturava as três mulheres, via-as ao mesmo tempo, sentindo igual desejo por tôdas. Ennevoavam-se e confundiam-se numa só mulher. Uma só mulher com a graça suave da Lena, os olhos espantados de Antoninha e os lábios carnudos, provocadores de dona Céu.*»

Adriano tem, porém, má consciência dessa tibieza de vontade, das indecisões, e classifica-se a si próprio de cobarde.

Não cabe aqui apreciar, pormenorizadamente, a verosimilhança e fundamentação das alterações operadas no carácter de Adriano. O autor «conhece», certamente, de perto, o seu herói; lidou com êle, sabe até o que êle pensa. Entretanto, a formação e evolução do carácter dessa personagem é dada mais por descrição do que pela revelação dos pensamentos íntimos. Quando o autor tenta imaginar estados de alma, sente-se, quási sempre, a pobreza dessa imaginação e a artificialidade das situações criadas.

Se a imaginação psicológica é débil na criação e vivência da personagem central masculina, essa imaginação é quási nula nas personagens femininas que o autor apresenta em primeiro plano. Duas delas — dona Céu e Lena — são vulgares e convencionais, sem qualquer interêsse romanesco. Da primeira, apenas conhecemos o receio manifestado pelo mal que, porventura, o amante pense dela, por se lhe ter entregado. Da segunda, noiva de Adriano, sabemos que toca piano, fala francês e aprende a pintar, sem gôsto, por imposição da Mãe; quere casar... — «*Deseja ter casa, seria «senhora» de vez e não mais sentiria a presença dominadora da Mãe*». As outras duas, Júlia, irmã de Adriano, e Antoninha, criada na casa daquele, poderiam ter real interêsse. Não sabemos, porém, o que elas pensam, nada conhecemos dos seus dramas. Júlia não fala; fica-nos dela a vaga imagem de um rosto carregado de tintas, espreitando os homens por detrás das cortinas da janela... De Antoninha conhecemos apenas uns grandes olhos tristes. Também quási não fala; ao todo meia dúzia de palavras. Dos pensamentos e das emoções dela, apenas o apertar dos braços em redor do pescoço de Adriano, num banal impulso dos sentidos excitados. Através destas quatro figuras, que poderiam representar, simbòlicamente, a vida da mulher, numa triste e vulgar vila sertaneja, nada nos é revelado. Não passam de personagens convencionais e acessórias.

As restantes personagens que intervêm na narrativa são descritas com realidade e segurança. Entre elas realça o busto ainda direito do Maltês, nómada e poeta, que tem por casa a manta em que se enrola, no fundo de um barranco.

As trezentas e duas páginas do livro lêem-se com vivo interêsse, logo despertado pela maneira feliz como começa, e contêm cenas de impressionante realidade, tais como o encontro do Tóino Revel com os salteadores e o jantar na Casa Vã, que tem como epílogo a morte da cadela «Farrusca». Só estas cenas bastariam para atestar as notáveis qualidades do escritor que lhes deu expressão.

Não têm estas simples notas de leitura a pretensão de constituírem uma crítica completa ao livro a que nos vimos referindo. Se nos detivemos, um pouco, na análise do carácter das personagens e deixámos apenas esboçadas outras características importantes do romance, foi só na intenção de evidenciar a debilidade de imaginação psicológica que o autor revela.

Manuel da Fonseca é poeta — disso há também provas bastantes neste poético romance — mas, para escrever «*Cerromaior*», deixou, freqüentemente, de o ser, por um esfôrço consciente da vontade. É ao abandonar a inspiração poética, para entrar no domínio da pura imaginação psicológica, que surgem as deficiências que apontamos. Estamos, porém, convencidos de que Manuel da Fonseca saberá encontrar o adequado equilíbrio entre a inspiração poética e a intuïção psicológica, e crie, então, o grande romance dos «montes» alentejanos — que está ainda por escrever.

ANTÓNIO CONTE

Cabral do Nascimento: «Cancioneiro». Edições «Gama». Lisboa, 1943

É longo e sem atalhos o caminho percorrido por Cabral do Nascimento: o seu primeiro volume de versos data, salvo êrro, de 1916. Contudo a sua poesia vem de mais longe, a sua origem está no *Cancioneiro Geral* e na lírica tradicional que se lhe seguiu. Neste livro o poeta detém-se e contempla a vida vivida até aqui. Ela foi um *quási.*

Pressente-se que Cabral do Nascimento adquiriu um conhecimento irónico disso mesmo. Êle sabe que não quis, ou não pôde dar o «golpe de asa».

Esta lucidez, aliada a uma discreta melancolia e a um calmo cepticismo, está presente em todo o seu *Cancioneiro,* livro de rara perfeição formal — que obteve êste ano o Prémio «Antero de Quental», do S. P. N.

Embora o *eu* dêste poeta seja a fonte de todo o seu conhecimento, e nos confesse:

> *Tudo que eu sinto ponho em verso*
> *para vivê-lo com mais fôrça*

êle não se deixa dominar pela sua criação.

F. Schlegel chamava a isto a *doutrina romântica* que é, afinal, a *ironia romântica* de que nos falam os historiadores do Romantismo. (Não os nossos).

Cabral do Nascimento é um clássico que traíu a musa romântica (não confundir classicismo apenas com perfeição formal) mas, e isto é que interessa, êle não se traíu a si próprio para ser moderno. Aliás, o moderno é eterno. Isto já tem sido dito muitas vezes, mas, infelizmente, nunca é de mais repeti-lo.

TOMÁS KIM

A exposição do escultor Barata Feio

Raramente se vêem exposições de escultores, em Lisboa. Nas exposições colectivas, a que pomposa e ridìculamente os alfacinhas *chamam — à francesa — «Salões», êsses medrosos e sacrificados artistas são, geralmente, distribuídos por recantos sombrios, esquinas de tapumes ou eixos de salas onde a luz é inimiga das formas que foram modeladas e lavradas para lugares próprios de sua valorização, passando as obras a não serem vistas pelo público nem pelos críticos, toleradas pelos pintores vizinhos e, muitas vezes, acusadas de incomodativas aos efeitos da perspectiva panorâmica, pelos estetas ou pelas meninas a quem os cavaletes e as estátuas não deixem ver os vestidos das camaradas mirones de tôdas as festas de gala.*

A escultura no nosso meio é, na verdade, muito incomodativa. Há mesmo quem a julgue desnecessária. Os subtis críticos e os profundos filósofos, em matéria de arte, raramente ou como gato sôbre brasa se referem a ela. Baudelaire não a sentia e até a atacava; mas, graças a Deus, tinha uma razão de sensibilidade individual e outra de especulação intelectual, que os escultores compreendiam e lhe perdoaram, porque sempre se tratava de um Grande Senhor!

Às imagens das catedrais, às estátuas dos túmulos, às deusas do paganismo e a tôdas quantas esculturas glorificadoras dos ideais humanos, dos sonhos do céu e da terra, das realidades e dos símbolos, da graça e do drama, multidão genial e sublime, história viva e perpetuação da Vida total, ao cabo de tantos séculos de respeito — quem lhes diria que, nesta época de civilizações vistosas, as suas irmãs receberiam êste ultraje de uma situação de 2.ª classe!...

Que os pobres burgueses digam que as

esculturas lhes tomam espaço de pessoas importantes nos seus lares, e lhes parecem sêres inertes e intrusos com formas iguais às suas a julgarem implacàvelmente os seus actos, vá que não vá; mas que os intelectuais que bebem do fino, os propagandistas do espírito e da beleza pensem igualmente, é que é muito triste! Que os escultores se abstenham de vir a público com a sua obra em globo, rareando, portanto, as exposições dêsses plásticos, enquanto as dos pintores e as das modistas se multiplicam assustadoramente, também não é mais alegre!...

Quando adrega de algum estatuário morrer, aparecem os empreiteiros de consagrações e abrem-lhe tenda póstuma com aspecto melancólico de festa de caridade. Em vida poucos se atrevem à desilusão dos passos perdidos. Os amigos vêm e dão parabéns; os críticos olham e têm falta de espaço; os colegas cochicham; e o público espreita, encolhe os ombros, vai-se e murmura: — «ainda se aquelas coisas *fôssem pintadas e tivessem olhos de vidro!» ¡¿Para quando — Senhor Homem Civilizado — a hora do resgate?!*

O escultor, no geral, apresenta-se modestamente com meia dúzia de bronzes ou pedras — que são materiais caros —, com outros tantos gessos ou barros e uma dezena de desenhos rápidos, chispas do seu talento criador, fulgores de uma visão interpretativa ou de imaginação estranha aos sentimentos práticos. Se calha, para alegrar o bazar e testemunhar as possibilidades de uma problemática encomenda, mostra também umas tantas fotografias de obra por si anteriormente realizada. Mas nem assim a tão apregoada cultura do «meio» lhe pega.

*

Barata Feio, um dos mais dotados escultores das modernas gerações, teve a sua primeira exibição individual na primavera finda e numa simpática galeriazinha, com intimidades de luz, anexa a uma livraria da Baixa. Pois nem os intelectuais folheadores de livros por conta do livreiro arriscaram os passos e as comoções até lá, onde havia algo que ver e muito que admirar! Uns bustos femininos e repletos de pessoal sensibilidade plástica; umas estatuetas originais e pujantes de vibração interior que se sentia no desnudo dos corpos; alguns desenhos de vigorosa interpretação da vida e uma teoria de fotografias bem apresentadas, a confirmarem o mérito e as capacidades técnicas de uma obra que êle tem por aí espalhada — à vista de todos e poucos vêem — compunham a sua orgulhosa mensagem.

Essa exposição de Barata Feio abriu e fechou como uma porta no vácuo. No entanto, se houvéssemos todos a cultura que presumimos ter; se tivéssemos a educação e o interêsse que devíamos ter por coisas sérias, como é a Arte; se fôssemos tão humanamente justos como somos pretensiosos, teríamos ali acorrido com os olhos espantados, o coração aberto e o contentamento bem pago pelo desvio de uma hora da nossa vida vulgar, gratos pelo favor do artista nos haver escancarado as portas das suas mais íntimas confissões emocionais.

No prefácio de um pequeno catálogo dissemos, então, em sumárias palavras, quanto pensamos e sentimos perante a obra e a individualidade de Barata Feio. Não queremos agora repetir com disfarces de frases quanto escrevemos. Apenas é nosso fim notificar o facto e lastimar a míngua de desejos na sensação dos nossos patrícios, que olham a escultura como uma réplica da banalidade dos homens, quando na realidade ela é a glória formal e eterna da heroicidade da Vida. Ai! mas muita gente tem um mêdo desta, que se pela!...

DIOGO DE MACEDO

A 41.ª Exposição de Pintura e Escultura, na Sociedade Nacional de Belas Artes

Mais de 250 telas e 50 esculturas encheram de novo, êste ano, o «Salão da Primavera», numa calamitosa inundação de falsos talentos e habilidades, de incompetência e de mau gôsto.

Vivemos, sem dúvida, uma das mais extraordinárias épocas da história da humanidade. Se nem todos têm plena consciência da tragédia que sacode o mundo e faz vibrar intensamente a Europa e tôda a civilização moderna, os problemas que agitam a alma, o cérebro e os nervos do homem que vive o seu tempo, os que supõem respirar o clima do espírito e da sensibilidade têm obrigação de pressentir o que se passa e, se não sabem resolver os problemas, devem ter, pelo menos, conhecimento da sua existência.

Que, num devaneio inofensivo, o colegial ou o funcionário reformado passe da colecção do bicho de sêda e do sêlo para a mania da pintura, e assim registe aspectos incipientes de talento artístico, admite-se. Que a menina prendada queira transitar das artes aplicadas para a Pintura ou a Escultura, e envie para as «Belas Artes» os seus devaneios de paleta e de teque, inconsistentes e moles, como se fôssem de algodão, em tonalidades de cromo e de bilhete postal amoroso, é compreensível. Mas que uma associação de classe, prestigiosa — embora apenas no nome — e com poderes quási majestáticos num dos mais importantes sectores da vida espiritual da Nação, como é a Sociedade Nacional de Belas Artes, *dê todos os anos, com persistência mórbida, impotente e falhada, o espectáculo triste de coleccionar e exibir dezenas e dezenas de casos espantosos de principiantes e atrasadinhos, começa a ser uma impertinência intolerável.*

O que de modo nenhum se admite já é que se ofereça ao público da capital, com aparatosa bazófia, espectáculo tão vexatório e pernicioso para a cultura e as Belas Artes de qualquer país, por mais atrasado que seja.

Os títulos pomposos da colectividade organizadora e da exposição devem dar a entender a muita gente que se trata de grande parada artística das fôrças nacionais. Mas, felizmente, a Exposição está muito longe de reflectir o nível artístico do país, no nosso tempo. Pode dizer-se que os mais representativos pintores portugueses contemporâneos não figuraram nela. E, quanto a escultores, se três ou quatro das personalidades mais marcantes entre os novos tiveram lá trabalhos seus, acontece que a qualidade e a profusão das esculturas expostas não permitiram que se fizesse idéia dêsse aspecto da arte nacional — que hoje, entre os outros mais, tanto se evidencia.

Nesta época de anseios e convulsões, o espectáculo penoso que oferece o Salão da Primavera da S. N. B. A. seria, realmente, deplorável, se constituísse o verdadeiro índice da cultura e da actividade estética da nação.

Dir-se-ia que a vida mental e artística portuguesa paralisara há uma porção considerável de anos e, mesmo assim, que dêsse tempo remoto se escolhera, propositadamente, o que de pior no amadorismo, no mau gôsto e na incapacidade criadora se encontrara.

Há, como não podia deixar de ser, excepções — e algumas honrosas excepções, até. Mas a quantidade de trabalhos inferiores é tão esmagadora, que o prazer geralmente dado pelas obras de arte cede o lugar a sentimentos de tédio e de fadiga, de vergonha e dó. A comissão oficial encarregada de escolher as obras que devem ser adquiri-

das pelo Estado premiou alguns trabalhos, entre os melhores.

Quanto aos poucos artistas de mérito que figuraram neste certame, é inútil mencionar nomes. Quem visitou a Exposição fàcilmente os distinguiu, entre muitas dezenas de telas e de esculturas que nem sequer têm categoria para figurar nos mostruários de uma loja de molduras, ou num armazém de artigos de novidades, em bairro excêntrico da Capital. ¿Não será possível acabar de vez com a fantochada das exposições da S. N. B. A., ou, pelo menos, moderá-la, fiscalizá-la?

Acabe-se de vez com essas exibições públicas, que são vergonhas desprestigiantes para a Nação.

Então ¡¿compreende-se que onde está alguém entre a vida e a morte, e se respira uma atmosfera de tragédia, como a que envolve, agora, a civilização moderna, haja lunáticos capazes de se constituírem em bando recreativo, alheios a tão impressionante realidade e angustiosa expectativa, e se ponham a brincar numas ocupações antiquadas e fúteis — velhas marcações de quadrilhas, flores de cera e vistosas caixas feitas de missanga e de conchinhas?!

LUÍS REIS SANTOS

Diogo de Macedo

Diogo de Macedo, por J. L.

Quem conheça Diogo de Macedo, quem tenha acompanhado de perto a sua operosa actividade de artista, de crítico e memorialista do que melhor define e mais interessa a Arte do nosso tempo; quem esteja, além disso, familiarizado com a paisagem desgrenhada e o clima perturbador da vida artística portuguesa, sabe, de fonte segura, que não podia ser mais acertada a escolha oficial para o preenchimento do cargo de director do nosso *Museu de Arte Contemporânea.*

Daí a notícia da nomeação ter provocado unânime e vibrante movimento de simpatia e de júbilo, que levou algumas dezenas de amigos e camaradas (animados pela consciência de que são bem pouco vulgares, em todos os tempos, actos de plena justiça, como foi êste) a contrariar a modéstia do artista, reünindo-se à sua volta num banquete de homenagem.

Ao acêrto da nomeação correspondeu a naturalidade e alegria verdadeiramente juvenis com que decorreu êsse jantar. Não houve discursos solenes, brindes circunspectos, atitudes convencionais. Um cálido, embora efémero sentimento de camaradagem, cingiu e transportou o espírito dos presentes àquele plano de convívio social que transcende as rivalidades de *grupos,* os despeitos recalcados, e êsse «ressentimento que nos faz lívidos de cólera e de impotência» — de que falou Vitorino Nemésio numa crónica publicada no primeiro número desta revista.

Do desempenho das funções de que Diogo de Macedo foi investido há muito a

esperar. A *museologia* é uma ciência moderna em que se concentram, cada vez mais, as atenções dos peritos e estudiosos dos problemas concernentes à «conservação das obras d'arte» — conceito que já não se restringe, nos nossos dias, a um significado meramente histórico, arquivístico.

Não foi por acaso que entrou nos domínios da moda falar-se em «museus vivos». Esta expressão corresponde ao reconhecimento actual de que as obras d'arte, ainda que «primas», devem ser despojadas da sua aparência de coisas inertes, empalhadas; devem animar-se; devem ir também, como pelo seu pé, ao encontro do público.

Pois bem: se existe, hoje, algum museu no mundo que, para poder adquirir essa feição, necessite de ser arejado, higienizado, remodelado de alto a baixo, é o de Arte Contemporânea, de Lisboa. Museu tão *morto* como êsse, é muito difícil de encontrar-se. As obras que nêle se conservam, mesmo as mais *vivas*, não se limitam a estar paradas. Movem-se, sim, mas não a caminho do público: movem-se... fugindo dêle! Já se vê que é o público que não vai lá, e tem carradas de razão. Logo à entrada se pode ser acometido do pavor tropical da doença do sono.

Diogo de Macedo sabe tudo isto perfeitamente. Até melhor do que ninguém. E para reforçar a convicção unânime de que a sua nomeação para director do organismo foi certeira e oportuna, teve a coragem de afirmar, no acto da posse, que não descansará enquanto não lhe insuflar vida nova; e que, para defender o património que lhe foi confiado e servir, como até agora, a Arte, não desanimará perante dissabores, incompreensões, inimizades.

F. DE L.

Sugere-se a criação de um «Instituto Português de Bibliografia»

Um dos impedimentos ao trabalho intelectual português é a deficiência de bibliografias especiais e da bibliografia geral. Lutando com esta dificuldade, o erudito gasta parte do seu tempo e do seu esfôrço em investigações preliminares, sem nunca atingir a certeza de ter inventariado tôdas as espécies bibliográficas que porventura interessariam à índole da sua monografia. Dispersos, esquecidos ou ignorados, existem estudos portugueses cujo conhecimento, facilitando as pesquisas actuais ou evitando, até, repetições pouco úteis, muito contribuïria para a economia da erudição.

À medida que os anos passam e que aumenta consideràvelmente o número de publicações de diversa ordem, vão crescendo as probabilidades de omissão nos inventários bibliográficos, e aparecendo maiores dificuldades ao trabalho dos eruditos.

Esta deficiência reflecte-se, inevitàvelmente, na cultura e no ensino.

A fundação de um Instituto Bibliográfico Português *seria acto preliminar e indispensável para a defesa de um dos aspectos do património cultural da Nação.*

Pode, de início, não ser visível a utilidade social de um instituto de cultura que trabalha silenciosamente, sem grande contacto com o público, e visa apenas os benefícios de que só aproveitarão as gerações vindouras; não lhe pode, porém, ser negado um alto valor.

A erudição referente aos problemas portugueses, em vez de estar apenas entregue ao carinho de puros estudiosos — cada vez mais raros num ambiente que não lhes oferece estímulos — ficaria assim dotada de um

serviço público que assumiria a responsabilidade das tarefas mais difíceis e inglórias. O trabalho de investigação, inventariação e sistematização bibliográficas não pode ser atribuído por missão de estudo a um só erudito; é tarefa morosa e complexa que mais compete a um diferenciado escol. A catalogação ideográfica exige a colaboração de diversos especialistas; e a própria catalogação geral dos escritos de autores portugueses, de língua portuguesa e de assuntos portugueses, absorve os esforços de um grupo de funcionários.

O Instituto Bibliográfico Português *concentraria, assim, certas funções até hoje erradamente atribuídas às bibliotecas públicas que, uma vez libertas de responsabilidades culturais que não podem cumprir, passariam a servir o público de maneira mais directa, prática e expedita.*

No Instituto Bibliográfico Português *ficariam instalados e simplificados os serviços burocráticos do Depósito Legal e do Registo da Propriedade Literária.*

Pelo Instituto Bibliográfico Português, *como organismo central, transitariam alguns exemplares de tôdas as publicações portuguesas que — uma vez sujeitas a tôdas as operações de registo e catalogação, e identificadas num verbete-tipo cujo número serviria de base a tôdas as referências ulteriores — seriam distribuídas metòdicamente pelas diversas bibliotecas públicas. Estes estabelecimentos teriam apenas a seu cargo a conservação das espécies e a catalogação mais prática, para facilidade da consulta dos estudiosos que devem estar já munidos de indicações bibliográficas.*

Deixaria de existir a ineficaz, senão inútil Inspecção das Bibliotecas e dos Arquivos, *transitando os seus funcionários, com equivalência de categorias, para os serviços da nova instituição. Transferidas para o* Instituto Bibliográfico Português *as verbas orçamentais dos serviços que êle englobaria, o restante aumento de despesa ficaria plenamente justificado pela utilidade dos novos serviços.*

A aquisição de espécies para as bibliotecas nacionais competiria sòmente ao Instituto Bibliográfico Português, *ao qual deveriam ser obrigatòriamente enviados, antes de tornados públicos, os catálogos manuscritos, dactilografados ou impressos das livrarias, dos alfarrabistas e dos leilões de livros, para que o Estado pudesse usar do seu direito de preferência nas compras de espécies valiosas ou raras.*

Os serviços do Instituto Bibliográfico Português *não seriam gratuitos; as consultas escritas seriam solicitadas por requerimento e satisfeitas por certificado; as consultas orais no próprio edifício do Instituto seriam autorizadas mediante um cartão de freqüência, renovável periòdicamente.*

O Instituto Bibliográfico Português *publicaria, pelo menos, um anuário.*

NOTAS

Do jornalismo à literatura

Focando de relance — que o assunto é demasiado complexo para ser analisado numa breve nota — o problema do jornalismo português, deve logo de entrada salientar-se que êle é, na vida social do nosso país, um dos mais ingentes e, ao mesmo tempo, dos mais melindrosos.

Dos mais ingentes, porque a «grande imprensa» exerce entre nós, no plano cultural (o que especialmente aqui nos interessa) uma vasta, exorbitante influência — se bem que negativa. Isto porque, todos o sabem, a

fácil acessibilidade do jornal supre em grande escala a restritíssima capacidade de leitura livresca, e tornando-se, por isso, uma fôrça enorme, tem sido e continua a ser imperfeitamente dirigida. Dos mais melindrosos, por interessar um corpo profissional vivamente cioso dos seus poderes e direitos, consciente da utilidade pública da sua função e, sem dúvida, das deficiências a cada passo manifestadas num árduo exercício.

Estas circunstâncias explicam a sua extrema sensibilidade à crítica, ainda quando movida pelo desejo de contribuir para uma melhoria das condições de trabalho, para a elevação do nível de produtividade, para a «dignificação profissional». Dir-se-ia, por vezes, que o profissional da imprensa se reveste de uma intangibilidade académica, ou se julga investido de uma ordem honorífica inteiramente fechada aos outros «intelectuais». Não é raro, até, ver-se aplicada a pena do silêncio a quem se abstenha de solicitar protecção e se negue a reconhecer a excelência de uma profissão transitória. Pois ¿quantos jornalistas não manifestam um orgulho profissional (antes manifestassem brio!) para mais fácil aplicação da consabida fórmula que tem por imagens o guindaste e o trampolim, isto é: servindo-se, afinal, do jornalismo para ascender a outras mais altas ordens honoríficas? (Esta prepotente hierarquia de valores convencionais é bastante conhecida para valer a pena enunciá-la).

Há, entre várias, esta pregunta a fazer: — ¿Em que condições trabalham os jornalistas portugueses? Mas tal pregunta — exclusivamente reportada ao chamado «quadro da redacção» — depende ou é subsidiária destoutra: — ¿Qual a situação profissional e social dos que, no nosso país, vivem ou pretendem viver daquilo que escrevem? Depende ou é subsidiária dela, embora seja justo reconhecer que o que se entende por «escritor» ainda não constitue, pròpriamente, uma profissão e, logo, não usufrue os privilégios e garantias dos que têm lugar definido, assente e tabelado no quadro da organização social.

O problema é, como dissemos, muito complexo e terá, para ser melhor esclarecido, de ser estudado por partes. Por agora focaremos êste aspecto: — a nefasta indistinção entre literatura *e* jornalismo, *de há muito mantida em certos meios intelectuais.*

*

Parece-nos reprovável uma atitude depreciativa perante a actividade jornalística, em si mesma considerada. A função da imprensa é, na realidade, tão ampla, que o seu exercício pode ser, em muitos casos, fruto directo de genuína vocação. Mais ainda: na sua esfera de competência é susceptível de alcançar um alto grau de eficácia. Ensinar ao grande público o uso de expressões fluentes e correctas; ministrar-lhe noções claras e pertinentes; habituá-lo a julgar discretamente *pelo acontecimento cotidiano a marcha dos destinos do mundo, são, entre outros, serviços inestimáveis que o jornalista, obscuro ou de nomeada, pode prestar à colectividade.*

Também é do conhecimento geral e, portanto, lugar-comum afirmar que foi no jornalismo que alguns escritores consagrados — sobretudo romancistas e dramaturgos — se formaram; que ao jornalismo devem a sua experiência humana e nêle «fizeram a mão». Por outro lado, nada impede e ninguém reprova que acidentalmente se produza boa literatura num jornal, e bom jornalismo num conto, num romance ou, até, numa peça de teatro realista. *Literatura e jornalismo não são, pois, actividades totalmente antagónicas, ou compartimentos separados por muros intransponíveis.*

¿Em que se fundam, então, os mais isentos detractores do jornalismo? Apenas nisto: a freqüente verificação de uma ausência aflitiva do sentido das proporções na valoração *das pessoas e dos factos; uma falta de medida que faz com que «editoriais», simples notícias ou relatos de acontecimentos sejam, por via de regra, redigidos numa linguagem empolada, num estilo artificioso, num tom enfático de oração académica ou de folhetim de aventuras passionais.*

Acontece, ainda, que dêstes defeitos já crónicos do jornalismo se ressente a produção literária da actualidade, a ponto de a maioria das novelas e romances entre nós editados pouco mais parecerem que reportagens de factura apressada, desde o curto período gramatical (onde, mesmo assim, tantas vezes ressalta a impropriedade do têrmo e a anomalia sintáctica), até à brevíssima composição do capítulo. Dir-se-ia que o escritor luta com a dificuldade de manter o sujeito no decurso de uma oração mais complicada, e de acompanhar o herói no desenvolvimento psicológico da respectiva intriga.

Impõe-se, por tudo isto, uma elementar disciplina que cinja ao seu campo normal de produção quem se serve da linguagem escrita para comunicar com o público. Não é bom jornalista quem faz, por sistema, literatura, *como não pode ser considerado escritor quem faz, por sistema,* jornalismo.

Há um grau de maturidade, um ritmo, um teclado de processos, um mínimo de normas, *enfim, para o exercício de cada género — e é tudo isso que atribue, que pode atribuir a categoria de* profissão. *Logo, não passará nunca de amador quem, praticando a literatura ou o jornalismo, se comporta como se nada distinguisse a natureza específica das duas actividades.*

Daí o «amadorismo» ser o traço mais proeminente, espécie de nariz da expressão colectiva do jornalismo e da literatura nacionais do nosso tempo, e esta confusão de planos, de valores, de processos e de normas poder contribuir para uma irremediável decadência da nossa literatura — sobretudo da literatura de ficção —, tanto como para a decadência irremediável do nosso jornalismo.

E ¿ não poderá dizer-se que são cada vez mais notórios os efeitos desta balbúrdia no espírito, na formação cultural, na própria caracterologia do nosso público — tão mal ajudado por uma crítica insuficientemente assídua, imparcial e esclarecedora?

Antologias e antologias

Por tôda a parte, agora, se publicam antologias; de poesias, de contos, de peças de teatro; colectivas e individuais; coordenadas por épocas, ciclos, géneros e espécies.

Deve já ter havido quem relacionasse êste curioso facto com essa terrível fôrça misteriosa que está por dentro ou por detrás das guerras e que, a ser destrutiva, ameaça de morte as mais elevadas, as mais puras formas — inclusive as literárias — da cultura de um povo. As antologias passam, dêste modo, a ser como que redutos onde se procura conservar, incólumes, as mais significativas e belas cristalizações da produção literária dêsse mesmo povo.

Dizemos *povo* e não *povos* porque, sendo êste fenómeno mundial (ou quási), o certo é que o instinto de conservação que o determina é de natureza estruturalmente nacional. Quere dizer: cada nação procura salvar os valores espirituais originários, como se apenas os seus — e não os das outras — estivessem, na realidade, ameaçados de ser destruídos.

Exemplificando: teria sido a ameaça de destruïção da «cultura literária» francesa a

causa do extraordinário incremento que nesse país tomou, nos últimos anos, êste género de publicações; todavia, quási todos os países europeus e americanos passaram também a inundar os seus mercados de antologias.

Mas o fenómeno pode ser observado — e, logo, interpretado — de outros ângulos. Assim, talvez se possa atribuir a sua causa fundamental ao facto de o género «antologia» corresponder mais a um gôsto, a uma preferência geral que numerosos factores de natureza consuetudinária e económica (sem esquecer o ritmo apressado, quási convulsivo da vida moderna, que nem sempre dispensa tempo bastante para as leituras integrais) impuseram ao público-leitor dos nossos dias. Esta facilidade é ainda ajudada pela ausência de normas rigorosas quanto à propriedade literária, que obstem à deformação, intencional ou inconsciente, dos textos escolhidos — deformação que vai atingir, por conseqüência, o verdadeiro significado das personalidades e das épocas.

A antologia pode, porém, quando bem feita, ser útil instrumento de iniciação. Uma espécie de saco de sementes. Se uma delas, onde cair, vingar — já pode estar em festa a vida do espírito. Há, mesmo, talvez, quem venha a ser um grande poeta, um grande contista ou um grande dramaturgo, porque a sua vocação foi acordada, no momento propício, pela leitura de um verso perfeito, de um período magistral ou de um breve diálogo impecável, contidos em qualquer antologia.

Mas a elaboração de uma antologia, se é sempre contingente (visto condicionar-se a circunstâncias múltiplas, entre as quais não é de menor importância o estado de alma do antologista no momento da selecção) mais o é, sem dúvida nenhuma, quando os textos — e, mais do que os textos, os autores seleccionados — não obtiveram ainda aquela definitiva consagração que o decorrer do tempo lhes atribue. Por outras palavras: é mais contingente, mais *perigoso* elaborar uma antologia de autores contemporâneos, do que de autores «clássicos».

Em Portugal, onde sempre escasseou o género de que estamos falando, raros escritores se abalançaram, no século passado, a organizar antologias poéticas — que são, como ninguém ignora, as mais comuns. Um dêles foi Teófilo Braga, que fêz várias, entre as quais o «Parnaso Português Moderno», publicado em 1877. Pois bem: folheando a citada colectânea, fàcilmente se encontra a confirmação da existência dêsse *perigo*, quando deparamos com nomes de versificadores de todo ignorados, hoje (e muito justamente), como sejam: J. S. da Silva Ferraz, Henrique Augusto, Leonel de Sampaio, Alexandre da Conceição, Santos Valente, Luiz de Campos e mais, equiparados a outros de alto merecimento e de perene *categoria*.

Isto significa que não basta ser erudito para poder vencer com acêrto a contingência da tarefa. Mas também não basta ser poeta. É o que prova, por triste exemplo, o volume recentemente publicado com o título de «Antologia dos Poemas Portugueses Modernos», onde o poeta António Boto se permitiu o abuso de colocar junto do seu o nome de Fernando Pessoa, que, a ter colaborado de início na organização do volume, não o firmaria agora, se fôsse vivo, tal como atabalhoada e caòticamente o autor das «Canções» o apresenta.

Onde o erudito pode falhar — como Teófilo Braga falhou — aceitando e impondo como poetas de real valor alguns versificadores de efémera nomeada, pode o poeta cometer o êrro, maior e mais injusto, de omitir vários nomes de mérito incontestável e, quando

desprovido de senso crítico — como é o caso de António Boto — agravar essa deficiência com uma escolha arbitrária e uma ordem absurda de textos e de autores, estabelecendo assim a pior das confusões no espírito dos leigos.

Ora, assim como uma antologia pode constituir, quando bem feita, um límpido espelho de um ciclo ou de um movimento cultural, assim, no caso contrário, pode transformar-se num pântano de erros e equívocos, sôbre o qual passam a volitar insectos de espécies diversas, numa impertinente e mesquinha teoria de vaidades literárias.

Um Inquérito oportuno

Apareceu recentemente, editado pela «Seara Nova», o primeiro volume do «Inquérito ao Livro em Portugal», *organizado pela escritora Irene Lisboa. Eis um trabalho a que pode chamar-se ingrato, porventura inglório, mas de indiscutível utilidade.*

Destina-se esta obra a recolher os depoïmentos daqueles a quem mais directamente interessam as questões relacionadas com a nossa actividade editorial, segundo um plano bem elaborado de preguntas que a Autora se propõe repartir por quatro tomos, com os seguintes títulos: «Editores e livreiros», «A arte do livro», «Autores e críticos» e «O leitor».

Já as respostas recolhidas no primeiro volume são de molde a proporcionar ao Inquérito uma benéfica repercussão, dada a clareza com que aparecem iluminados, tanto através das contradições como dos pontos de concordância, alguns aspectos mais obscuros e curiosos dêste importante sector da vida cultural portuguesa.

Do Resumo *que Irene Lisboa acrescentou aos depoïmentos agora publicados, e cuja leitura (por vezes, até, francamente divertida) aconselhamos a quem deseje elucidar-se sôbre o assunto, extraímos os seguintes passos:*

«De modo geral, as preguntas que fizemos aos editores e livreiros andaram à roda das formas de selecção e de expansão do livro, e dos seus naturais efeitos. Ou, dito de outro modo: de quais são actualmente os processos mais praticados para a escolha do livro a editar, e depois para a sua difusão. Disto derivava o problema da actualidade literária ou da preferência do leitor, o das relações entre autor e editor e, finalmente, o da posição comercial do livro.

A esta última parte do nosso inquérito é que os editores e livreiros responderam mais fàcilmente, embora com reservas.

Sôbre os processos de selecção do livro foram muito parcimoniosos. Alguns nos responderam que tinham director literário e outros nos falaram do palpite, ou da espécie de faro literário-comercial que os socorria.

No entanto, a orientação literária de cada editor, ou de um, pelo menos, não ficou suficientemente definida!

As respostas foram geralmente evasivas.

Não se ficou sabendo se as editoriais tinham autores contratados (os chamados autores da casa), nem se sujeitavam as ofertas livres de autores a um plano prévio, nem, finalmente, em que relações se mantinham com os autores: formas de contrato, interêsses combinados, etc.

Uma leitora do nosso inquérito teve esta curiosa observação: — Os livreiros não se ocupam dos autores... É como se os livros nascessem ali na livraria... Consideram-nos um produto comercial, apenas.

Esta dissociação entre literatura e comércio existe, naturalmente, dadas as diferentes funções e raízes de uma coisa e outra. Mas há todo o interêsse em se precisarem as posições dos literatos e dos comer-

ciantes, desde que as suas relações se estreitem, ou exerçam pressão recíproca. No actual momento, de intensificação do comércio do livro, importa saber de que formas é estimulada a produção literária, e compensada.

Esperemos que os autores, a seu tempo, nos informem.»

O volume, repetimos, é de proveitosa leitura para todos os que têm o melhor da sua vida ligado a estas questões.

Da conclusiva investigação (que atinge, nalguns aspectos, categoria sociológica) sobressaem duas deficiências que convém, quanto antes, suprir. Uma, é a falta de contrato escrito, com garantia jurídica, entre o autor e o editor — cujas combinações, quási sempre orais, não preservam devidamente o labor, a dignidade e os direitos daqueles que, afinal, alimentam *essa tão próspera indústria; outra, é a ausência de planos editoriais e de relatórios periódicos conscienciosamente elaborados por essas emprêsas que, interferindo nas mais altas regiões da vida cultural, não podem continuar a ser arbitràriamente regidas pela caprichosa lei da oferta e da procura.*

Estamos convencidos de que estes serão pontos capitais na parte do Inquérito especialmente dirigida aos autores *e* críticos (*e ¿porque não, também, aos* tradutores?), *os quais já têm, decerto, reflectido muitas vezes neste assunto, pôsto agora em oportuna discussão.*

O movimento editorial e a imprensa diária

Um dos pormenores do Inquérito acima referido, em que se observa concordância entre os pontos de vista da maioria dos nossos editores e livreiros, é o que foi expresso por um dêles, do seguinte modo: — «A Imprensa não protege devidamente o livro! São poucos os jornais de grande tiragem que têm uma secção de crítica literária regular e autorizada; os anúncios subiram extraordinàriamente de preço; há emprêsas jornalísticas que são simultâneamente editoras de livros, entrando assim em concorrência muito desigual com as livrarias...»

Reportando-se, depois, à eficácia da publicidade, afirmou o mesmo entrevistado: — «...A expansão do livro é da máxima importância para a própria existência e desenvolvimento dêste. E o jornal é o principal factor de tal expansão. A notícia, *o* anúncio *e a* crítica *fazem com que o livro se torne conhecido e apetecido. Na verdade, quando os jornais se põem a falar de uma obra, logo o facto se regista ao balcão. Acontece, até, virem leitores, com um recorte de jornal, preguntar por tal ou tal livro saído há oito, nove e dez meses... Mesmo atrasada, como a* crítica *é quási sempre feita entre nós, ainda favorece o livro. Mas o jornal, tomando interêsse pela literatura, criticando-a e divulgando-a, assumiria, no fim de contas, uma função que lhe cabe, além da de noticiarista: — a cultural. E esta função abrir-lhe-ia horizontes...»*

De facto, raras vezes a nossa grande imprensa *regista no seu noticiário a publicação de uma obra literária. Aguarda que o editor envie à administração a «maquette» de um anúncio mais ou menos vistoso, cuja inserção será paga ao preço da tabela, e que é — sabe-se — excessivo.*

Entre a emprêsa jornalística e a emprêsa editorial há um jôgo de negócios que tanto pode assentar na concorrência, como na solidariedade. Diga-se de passagem que esta facêta da questão é a que menos nos preocupa. Todavia, se o mesmo se dá com os negócios entre as emprêsas jornalísticas e as emprêsas de espectáculos, há uma diferença

a considerar: — O leitor do jornal encontrará sempre, além do anúncio evidente, uma pequena notícia na secção de teatros e cinemas; mas pode em vão procurar qualquer elemento que o informe do que dia a dia se vai publicando.

Ora a verdade é que os leitores de livros e os estudiosos não são apenas aquêles que podem freqüentar diàriamente as livrarias rivais. Muitas pessoas trabalham durante as horas em que se efectua o comércio livreiro; outras residem longe dos centros editoriais; muitas, ainda, encontram-se no estrangeiro. Assim, se o jornal, independentemente dos anúncios pagos e das críticas de favor, não informar os leitores do que se vai, entre nós, editando, ¿como pode a emprêsa jornalística julgar-se investida de dignidade cultural?

Acontece, para mais, que chegou a tornar-se normalíssimo os autores oferecerem exemplares dos seus livros às redacções, sem que obtenham, em compensação, o que manda a mais elementar delicadeza: a notícia lacónica e fria de que a obra foi recebida.

É sabido que, de direito, a imprensa exerce uma função social. Mas ¡¿como deverá classificar-se essa função quando, num país que pretende ser — ou continuar a ser — civilizado, a apresentação ao público de um labor intelectual é considerada menos digna de relêvo do que qualquer incidente de rua ou desgraça acontecida num obscuro recanto provinciano?!

Enquanto permanecer tão grande e grave separação entre a actividade intelectual e a actividade noticiarista dos grandes órgãos da imprensa, cumpre meditar neste aspecto tristíssimo, para não dizermos degradante, *da vida nacional.*

Por ora — e porque a esperança é um dos nossos alimentos — ocorrem-nos estas preguntas inofensivas: — ¿Não seria possível um entendimento entre o Grémio Nacional dos Editores e Livreiros e o Grémio Nacional da Imprensa Diária, no sentido de se estabelecer, por acôrdo, uma disciplina que desse a melhor solução a um assunto que a todos interessa? — ¿Não poderia um dos grémios enviar periòdicamente ao outro — que se propõe informar o público — *uma simples notícia do que no país se vá publicando?*

«A literatura alemã em traduções portuguesas»

Com êste título, foi recentemente publicado pelo Instituto de Cultura Alemã uma compilação bibliográfica da autoria de Gabriela Carreira, com elucidativo prefácio do Prof. W. Kayser, da Faculdade de Letras de Lisboa. Trata-se de um trabalho muito útil para os estudantes da literatura alemã, e parece-nos que bastante completo, embora apenas se refira a obras de imaginação.

Diz o Prof. Kayser, na sua introdução, que ainda hoje não existem versões portuguesas dos grandes românticos alemães. De facto, assim é, se exceptuarmos Novalis, pois o n.º 2 da última série da revista «Presença» publicou alguns fragmentos da obra dêste poeta, traduzidos por Eudoro de Sousa. Já depois da publicação dêste *ensaio bibliográfico* a revista «Aventura» publicou, em separata, uma colectânea de poemas de Hölderlin, na tradução do Prof. Paulo Quintela e, recentemente, apareceu uma tradução de Tieck: «A Morte de Camões» (aliás registada neste trabalho) e outra de Hoffmann: «O vaso de oiro».

Seria, sem dúvida, de grande utilidade a publicação de listas bibliográficas de outros departamentos da cultura — Filosofia, Ciências Jurídicas, etc. — que incluíssem traduções editadas em Portugal e no Brasil.

Números especiais e números extraordinários

Conforme anunciámos no 1.º número, LITORAL *começará a publicar, dentro de algum tempo, números especialmente dedicados a significativas personalidades e obras de Autores contemporâneos, portugueses e brasileiros, tais como:* EÇA DE QUEIROZ, RAÚL BRANDÃO, LEONARDO COIMBRA, TEIXEIRA DE PASCOAES, FERNANDO PESSOA, GILBERTO FREYRE, MANUEL BANDEIRA, *etc.*

O primeiro desta série será consagrado ao centenário de EÇA DE QUEIROZ, *que se comemora no próximo ano, devendo aparecer no mês de Fevereiro.*

Por NÚMEROS EXTRAORDINÁRIOS *entendemos os que tencionamos dedicar a estudos colectivos de grandes temas, como sejam:* O LIRISMO, A FILOSOFIA EM PORTUGAL, O MISTICISMO IBÉRICO, *etc.*

Estes publicar-se-ão (se possível anualmente) com maior número de páginas, incluindo colaboração de escritores estrangeiros que se têm aplicado ao estudo dos referidos assuntos.

Brevemente será expedida uma circular relativa ao volume dedicado aos problemas do LIRISMO *— especialmente do* lirismo português *— que à Filologia, à Filosofia, à História e à Crítica compete, nos seus vários aspectos, iluminar e tentar resolver.*

REGISTO BIBLIOGRÁFICO

Foram-nos oferecidos exemplares das seguintes obras — algumas das quais serão oportunamente criticadas:

JAIME CORTESÃO: «O que o povo canta em Portugal». Colecção Clássicos e Contemporâneos. Edições Livros de Portugal, Lda. Rio de Janeiro, 1942.

«Sonetos completos e poemas escolhidos de Antero de Quental». Prefácio de MANUEL BANDEIRA. *Id.*

«Prosas escolhidas de Antero de Quental». Selecção e prefácio de FIDELINO DE FIGUEIREDO. *Id.*

AMBRÓSIO FERNANDES BRANDÃO: «Diálogos das grandezas do Brasil». Introdução de JAIME CORTESÃO. Edições Dois Mundos. Rio de Janeiro, 1943.

«Antologia de poesia alemã». Selecção e notas de WOLFGANG KAYSER, PAULO QUINTELA e ALBIN EDUARD BEAU. Publicações do Instituto de Cultura Alemã. Lisboa, 1944.

«Fialho de Almeida». Introdução, selecção de textos e notas por JACINTO DO PRADO COELHO. Colecção «As melhores páginas da literatura portuguesa». Livraria Rodrigues. Lisboa, 1944.

«Luís de Camões». Introdução, selecção de textos e notas por JOSÉ RÉGIO. *Id.*

ANTÓNIO PÔRTO-ALÉM: «Ressurreição — Vida e Morte». I. (Sonetos). Edições Marânus. Pôrto, 1944.

VITORINO NEMÉSIO: «Mau tempo no canal». (Romance). Livraria Bertrand. Lisboa, 1944.

FIDELINO DE FIGUEIREDO: «A luta pela expressão — Prolegómenos para uma filosofia da literatura». Editorial Nobel. Coimbra, 1944.

ÁLVARO RIBEIRO: «O problema da Filosofia Portuguesa». Editorial Inquérito. Lisboa, 1944.

JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA: «Literatura Africana». Edição Agência Geral das Colónias. Lisboa, 1944.

JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA: «Exame da Vida Portuguesa». Edições Ultramar, Lda. Lisboa, 1944.

F. HÖLDERLIN: «Poemas — que, para lembrar em Portugal o centenário da morte do poeta, Paulo Quintela traduziu». Separata da revista «Aventura», n.º 5. Lisboa, 1944.

«Obras completas de Fernando Pessoa: — Poesias de Álvaro de Campos». Colecção Poesia. Edições Ática. Lisboa, 1944.

HORÁCIO ELISEU: «A Pintura nos séculos XIX e XX». Edição da «Secção Cultural» do Leiria Ginásio Clube. Leiria, 1944.

JOÃO NEVES DA FONTOURA: «Orações dispersas». Edições Dois Mundos. Lisboa-Rio, 1944.

«Ensaios e Estudos». Revista bimestral de Cultura e Filosofia do Instituto Ibero-Americano. Berlim, 1944.

«Afinidades». Revista de cultura luso-francesa. N.º 6. Lisboa, 1944.

LITORAL

AGRADECE AOS ÓRGÃOS DA IMPRENSA PORTUGUESA O ACOLHIMENTO DISPENSADO AO SEU PRIMEIRO NÚMERO * EMBORA DISTINGUINDO AS VÁRIAS GRADAÇÕES DE COMPREENSÃO E AFECTO EM QUE ÊSSE ACOLHIMENTO FOI REGISTADO, RECONHECE SER SEMPRE DIGNA DE GRATIDÃO A ATITUDE QUE PREFERE AO SILÊNCIO DESDENHOSO UMA REFERÊNCIA DE QUALQUER ORDEM

AOS SENHORES ASSINANTES

O próximo número de LITORAL corresponderá aos meses de *Agosto* e *Setembro*, mas a sua numeração não será dupla. A contagem, para efeito de cobrança, far-se-á por *números* e não por *meses*.

Dêste modo, o aumento de páginas do N.º 3 — que se venderá ao preço normal de 10 Escudos — é uma vantagem que LITORAL tem o gôsto de conceder aos seus Assinantes e Compradores.

O referido número será publicado na segunda quinzena do mês de *Setembro*.

A cobrança dos 6 e 12 primeiros números far-se-á na primeira quinzena de *Outubro*.

LITORAL

* só publica textos inéditos e em língua portuguesa.

* é uma revista fundamentalmente colaborada por escritores e artistas portugueses e brasileiros, aceitando e estimando a colaboração *ensaística* de Autores de outras nacionalidades, desde que os textos — por sistema traduzidos — interessem objectivamente à nossa cultura.

* só inclue, por princípio, colaboração solicitada. No entanto — aberta, como quere estar, para as autênticas vocaçães e, em especial, da juventude — aceitará quaisquer trabalhos, em prosa ou em verso, enviados espontâneamente pelos Autores, desde que estejam conformes com o carácter de isenção e o critério selectivo esclarecidos no artigo «Posição», do primeiro número.

* admite, dentro das normas enunciadas, a contestação das teses expostas nas suas páginas, na medida em que não fique anulada a necessária distinção entre as idéias sempre discutíveis e as pessoas sempre respeitáveis.

* não devolve os originais recebidos, quer sejam ou não publicados.

A N T I G U I D A D E S

RUA DAS CHAGAS, 17 · ESQUINA DA RUA DA HORTA SECA · LISBOA

Eis-me!

A MELHOR LÂMPADA
PARA LER, ESCREVER,
DESENHAR E BORDAR

ROLEX ROLEX OYSTER

O relógio de pulso de corda automática

Móveis, Decorações
Estofos, Cortinas, Candieiros

RUA IVENS, 14
ESQUINA DA RUA CAPELO
TELEFONE 26441
LISBOA

RECEIA OS PREJUÍZOS DUM INCÊNDIO?

SEGURE OS SEUS HAVERES EM

LA PRESERVATRICE

TEME AS CONSEQÜÊNCIAS DUM DESASTRE?

SEGURE A SUA PESSOA EM

LA PRESERVATRICE

ASSUSTA-O A IDEIA DE SER ROUBADO?

SEGURE OS SEUS BENS EM

LA PRESERVATRICE

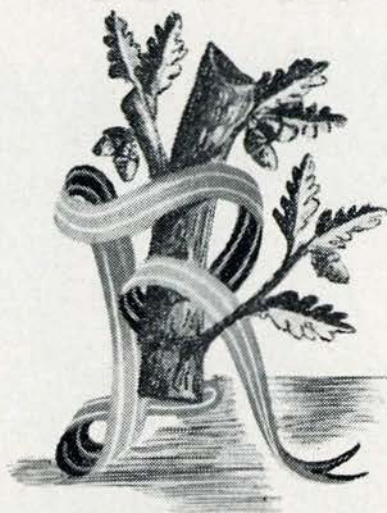
RUA NOVA DA TRINDADE, 2 • LISBOA • TEL. 29193-29194

AGENTES EM TODO O PAÍS

Sòmente um fio de sêda, aparente-
mente frágil, pode tecer maravilhas
como as delicadas peças de Lingerie

Pompadour

ESTABELECIMENTOS A POMPADOUR

28, RUA GARRETT, 30 · 134, RUA AUGUSTA, 140

APA

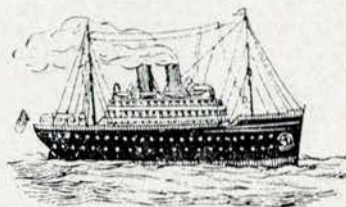
Kodak

KODAK LIMITED

RUA GARRET, 36 • LISBOA

APARELHOS, PAPÉIS, CHAPAS E PELÍCULAS INDISPENSÁVEIS PARA SE OBTER UMA FOTOGRAFIA DE QUALIDADE INEXCEDÍVEL

MÁRIO SILVA

AGENTE DE NAVEGAÇÃO

PROMOVEU E MANTÉM A ÚNICA LIGAÇÃO MARÍTIMA PORTUGUESA COM O **BRASIL**

TRANSPORTES DE MERCADORIAS PARA O RIO DE JANEIRO E PARA SANTOS

TELEGRAMAS «MARSHIP»

TELEFONES — 21084 — 29696

ESCRITORIOS: RUA DAS FLORES, 81 — LISBOA

Palmares
CHAPEUS DE CATEGORIA • LINHAS MODERNAS

RAMOS, AFONSO & MOITA, L.DA

I M P R E S S O R E S

TIPOGRAFIA, PAPELARIA,
LIVRARIA, ENCADERNAÇÃO

* * * * * * * * * * * * *

RUA DA VOZ DO OPERÁRIO, 8 a 12
TELEFONE 23866 / LISBOA

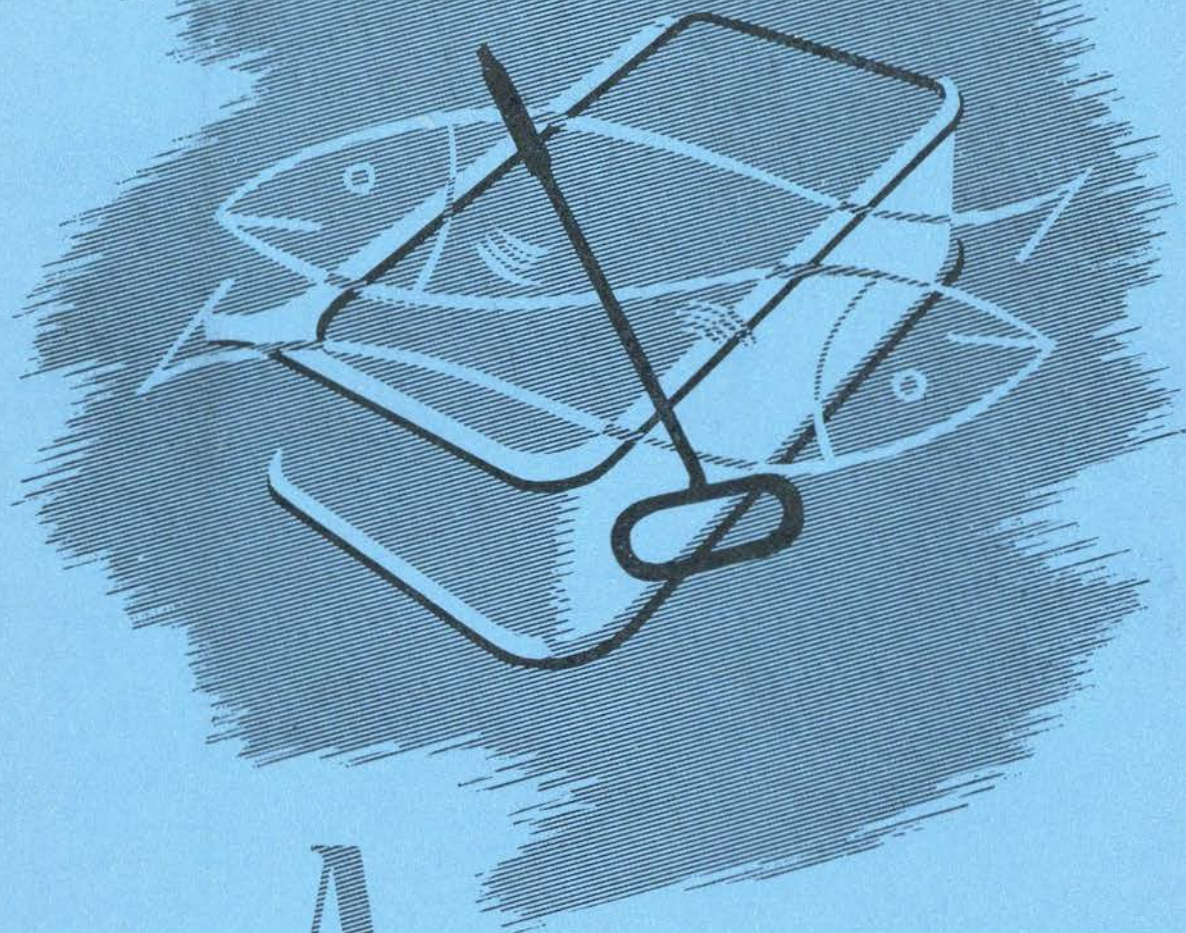
AS OFICINAS GRÁFICAS QUE COMPÕEM E IMPRIMEM O

L I T O R A L

CARTAZES * DECORAÇÕES * FILMES * DESENHOS * CARTAZES * EDIÇÕES * CALENDÁRIOS * CARTAZES * AGÊNCIA DE PUBLICIDADE ARTÍSTICA * CARTAZES * STANDS * MONTRAS *

A P A

*RUA NOVA DA TRINDADE, 3 * TELEF. 27244*

L I S B O A

AS DELICIOSAS CONSERVAS
DE PEIXE PORTUGUESAS
DESPERTAM O APETITE E ALIMENTAM